ALEXANDRU BALACL
NOI STUDII ITALIENE
19 6 O
EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURA ŞI ARTĂ

Secolul XIII italian este caracterizat din punct de vedere politic prin deplinătatea, prin maturizarea civilizaţiei comunale, în nordul Italiei. Cetăţile comunale, coalizate în Liga lombardă, cuceriseră victorii, ca aceea de la Legnano, încă din 1176, iar la începutul duccentului se reafirmă prin victorii definitive ca aceea de sub zidurile Parmei, în 1248. În acelaşi timp exista o permanentă luptă între cetăţile ghibeline, partizanele ideii imperiale şi îndreptate împotriva autorităţii papale, şi cetăţile guelfe, care se bucurau de autonomia comunală şi pactizau cu papa şi autoritatea lui, sub semnul multelor tranzacţii financiare încheiate comun. Prin bătălia de la Montaperti, în 1260, ghibelinii se afirmau în Toscana, dar odată cu apusul dinastiei Svevilor (moartei lui Frederic al II-lea, în 1250, bătălia de la Benevento, în 1266, şi de la Scarcela, 1268), guelfii devin tot mai puternici. Tot mai înfloritoare, cu toate luptele, uneori chiar între cetăţenii aceluiaşi oraş, se ridică comunele Italiei, îmbogăţite prin traficul de mărfuri şi afaceri bancare.

Secolul al XIII-lea este primul secol de literatură italiană, după aproape şapte secole de literatură latină medievală. Limba italiană, derivată ca toate celelalte limbi neolatine din transformarea latinei vorbite, se substituise de multă vreme latinei şi în secolul acesta se exprimă înalt în primele forme de poezie prin imnul şi elogiul naturii, în *Laus creaturarum* (*Îl cantico del frate Sole*) al lui San Francesco d'Assisi, prin pătimaşele *Laude* ale lui Jacopone da Todi, ori prin versurile de dragoste ale primului curent literar italian, *şcoala siciliană*. Ea s-a născut şi a înflorit *aulică* şi *ilustră*, cum scrie Dante, la curtea din Palermo a împăratului Frederic al II-lea di Svevia (1194 – 1250).

Personalitatea aceluia care era şi împăratul Germaniei este elogiată chiar de cronicarul Villani, zgârcit de obicei cu epitetele laudative: „*om de mare valoare şi de mari fapte*, *înţelept prin învăţătură şi prin inteligenţă naturală*, *universal în toate lucrurile*" etc. El a fost unul dintre cei mai dârji duşmani ai papilor, protagonist de seamă al înverşunatei bătălii, care a agitat întreg evul mediu, între papalitate şi imperiu.

El a avut şi o concepţie înaintată pentru vremea aceea despre unirea italienilor într-o monarhie sub sceptrul său laic, a luptat pentru acest ideal, dar n-a putut înţelege caracteristica fundamentală a noului regim politic, care se statornicea tot mai mult în nord – comuna burgheză – şi a trebuit să cadă până la urmă înfrânt.

Având toate „*viciile vremii sale*, *dar şi virtuţile superioare ei*", Frederic al II-lea a transmis concepţia sa despre unitatea naţională şi fiilor săi. Dintre ei, îndeosebi Manfredi a fost un luptător activ pentru un asemenea ideal. Amestecul nefast al papilor în politica Italiei s-a manifestat însă încă o dată şi, văzând că nu pot învinge prin excomunicările pe care le-au revărsat torenţial asupra dinastiei sveve, pontifii au chemat în ajutor armatele mercenare ale Angevinilor francezi. În felul acesta, începutul şi principiul acesta progresist al unităţii naţionale a Italiei, sul) semnul unei monarhii unitare laice, a căzut odată cu Manfredi, la Benevento. Astfel, printre alte cauze, şi din vina papilor, Italia a rămas de-a lungul sutelor de ani divizată politic şi fărâmiţată teritorial.

Personalitatea multilaterală a lui Frederic, dincolo de activitatea sa politică, a determinat la curtea sa palermitană un curent favorabil apariţiei şi înfloririi acelei şcoli literare, cunoscută în istoria literaturilor sub denumirea de *şcoala siciliană*.

Poezia acestui prim curent literar italian (pentru că ea a fost producţia literară principala) imită de aproape poezia provenţalilor care se putuseră adăposti la curtea regelui sicilian. Provenţalii, învinşi în lupta religioasă pentru afirmarea şi consolidarea ereziei Albigenzilor sau Catarilor pe care ei o susţineau, se refugiaseră în Sicilia, aducând acolo concepţiile lor despre lume şi caracteristicile artei lor literare.

Poezia „sicilienilor41 este exclusiv lirică, imitând fidel lirica provenţală de dragoste, în absolută dependenţă de ea, deci fără profundă vibraţie artistică, fără o puternică amprentă a personalităţii specifice a creatorului, utilizând de cele mai multe ori teme convenţionale, imagini artistice artificiale, căutate şi pline de retorism.

Materia care fusese fundamentală pentru poezia provenţală, iubirea – pe care o putem numi de tip feudal

— Reapare şi în poezia siciliana. Sentimentul iubirii nu este altceva decât o umilă, devotată, absolută adoraţie a doamnei inimii, omagiu şi veneraţie, ca de la *vasal* la *suzeran*. Doamna iubită se află

înalt deasupra celui care o adoră, împodobită cu toate frumuseţile şi virtuţile cele mai abstracte. Aceste idei şi teme ale poeziei provenţale de dragoste, mai mult „*poezie a intelectului decât a* inimiiau găsit în ţara lor de baştină creatori care au izbutit uneori realizări artistice originale. Şi asta mai cu seamă pentru că aceşti creatori se aflau pe o linie artistică realistă, asemenea tematică reflectând într-adevăr viaţa reală, raporturile sociale existente între oameni, acolo, în Franţa. În Italia, însă, cum s-a observat de altfel foarte just, lucrurile se prezintă altfel. Aici condiţiile şi raporturile sociale nu mai corespundeau aproape de loc acelor subiecte şi tratări poetice provenţale. Ideile respective erau venite din afară şi nu puteau prinde rădăcini adânci în afara terenului lor natural. Instituţia cavalerismului, ca formă sociala – instituţie care până la cruciade în viaţa celorlalte popoare însemnase un lucru foarte important – nu a avut niciodată în Italia o bază naţională. Au apărut, e drept, uneori pe lângă curtea Svevilor asemenea manifestări, aveau loc anumite serbări, *giostre* şi *turniruri*, se imaginau şi se descriau iubiri în maniera trubadurică şi se intonau romanţe şi ciuturi aidoma acestora. Dar toate acestea erau numai lucrări şi stări artificiale, şi, neavând rădăcini adânci, au trebuit să dispară. A fost vorba, deci, de o imitaţie de obiceiuri străine, în spatele cărora, însă, se ascundea ceva cu totul deosebit. Elementul într-adevăr specific italian al vremii era în opoziţie directă cu spiritul feudal şi cavaleresc sau cu formele sociale generate de el, acest clement într-adevăr caracteristic italian era municipalismul, spiritul liberei comune burgheze şi, numai când acest element a ajuns la deplină maturitate şi înflorire, s-a deschis şi splendida floare a unei vieţi proprii literaro italieneşti.

În felul acesta, cea mai veche lirică italiană a avut drept materie idei căutate şi artificiale, gânduri şi sentimente care nu erau de cele mai multe ori în concordanţă şi armonie cu realitatea.

Vom aminti aci pe câţiva dintre principalii reprezentanţi ai şcolii siciliene, căutând să subliniem acele merite pe care ei le au totuşi în faţa literaturii italiene. Activând pe lângă curtea Svevilor, pentru aceşti curteni literali principiul poetic care susţinuse poezia trubadurilor a pierdut din vigoarea originală. Poeţii sicilieni repetă formele, nereuşind aproape niciodată să găsească un alt nucleu tematic, dar uneori reuşind (deşi foarte rar) să găsească unele accente noi, expresive.

Printre cei mai de seamă reprezentanţi ai şcolii siciliene îl amintim în primul rând chiar pe Frederic al lâlea, care, aşa cum scrie în *Cronica* sa Fra Salimbene, *„ştia să scrie şi să cânte şi să inventeze cantilene şi canţone*". I se atribuie patru producţii poetice, care se revendică de la aceeaşi imitaţie manieristă a provenţalilor. Şi fiul său, Frederic di Antiocliia (1229 – 125B), a fost poet, ca şi re Enzo (1249 – 1272), cel care a căzut prizonier la Bologna (unde a rămas închis până la moarte).

Într-una din cele trei canţone, care ne-au rămas de la nefericitul prizonier, simţim accentele de profundă *tristeţe* a presimţirii morţii sale şi o puternică nostalgie străbătută de sentimentul profund al iubirii de patrie:

Va cansonetta mia, *e saluta messere*, *dilli i-o mai chiaggio*.

Quelli cheman bailia, *şi distretto mi tenef ctieo viver non poraggio*.

Salutami Toscana quella che e sovrana, *în cui regna tutta cortesia*.

E vanne în Puglia plana la magna Capitona, *la dot/ e i-o* mi-o *core nott9 e dia*.

Pe lângă un alt fiu al lui Frederic al II-lea, Eurico d'Aragona, închis de propriul său părinte ca rebel şi mort în închisoare, poet şi el, îl amintim aici pentru versurile sale şi pe Manfredi, ale cărui extraordinară inteligenţă şi curaj sunt exaltate de toţi cronicarii şi contemporanii.

Notarul Giacomo da Lentino, inventatorul sigur al formei actuale a sonetului, este un alt reprezentant al şcolii siciliene. În cele 40 de poezii, care i se atribuie, găsim acelaşi conţinut amoros, dar şi unele reflexe (foarte vagi, mai mult utile din punct de vedere al stabilirii cronologiei versurilor sale) ale unor evenimente contemporane.

Cel mai interesant – am putea să-i numim cel mai personal reprezentant al şcolii siciliene – este Giacomino Pugliese, demn de luat în seamă îndeosebi pentru vigoarea şi coloritul versurilor sale. Modul de a scrie al lui Giacomino Pugliese ne arată că el şi-a luat mai multă libertate faţă de modele decât orice alt reprezentant al sicilienilor. De multe ori poezia sa părăseşte drumurile atât de bătute, de convenţionale ale înaintaşilor săi, pentru a sta sub semnul vieţii şi al realităţii, ca tu unele poezii (din păcate ne-au rămas foarte puţine de la

el) în care face aluzii în mod foarte clar la evenimente ale vieţii sale, la interesante aventuri de dragoste, pe care nu numai în mod liric le-a trăit:

Membrando ch câte, *bella*, *à la mi-o brazo*.

Quando sciendeşti a ine în di porto Per la jinestra de lo palazo. 2

Tot ca un eveniment al vieţii, şi nu imitaţie lirică, poate fi considerat şi melancolicul său *pianto* pentru femeia iubită:

Morte, *perche în hai fatta şi gran guerra*…3

Unul dintre cei mai de frunte reprezentanţi ai culturii şi artei siciliene a fost notarul Piero della Vigna (născut la Capua în 1180, mort încarcerat ca trădător al lui Frederic al II-lea şi sinucigaş în 1249). Dante îl socoteşte, cum ştim din *Infernul*, nevinovat. Spirit înaintat se dovedeşte della Vigna mai cu seamă în redactarea *Consultaţiilor amalfitane*, care limitează autoritatea feudală şi imprimă o mişcare înainte instituţiilor sociale, susţinător al ideii şi drepturilor imperiale, adică al puterii laice asupra papalităţii.

Şi el a jertfit în versuri italieneşti aceloraşi precepte de imitaţie formală, seacă şi manieristă ale poeziei de dragoste, fiind însă cu totul interesantă şi demnă de a fi menţionată o lungă poezie a sa scrisă în limba latină, o violenta satiră îndreptată împotriva călugărilor vicioşi – care se amestecă în treburile lumeşti şi care, pentru foloase proprii, seamănă discordia şi aţâţă zâzania între împăraţi şi pontifici.

Ecouri ale vieţii adevărate, ale evenimentelor pe care le trăia Europa secolului al XIII-lea, în timpul cruciadelor, expresii simple, fireşti, accente ale dragostei puternice, care se poate ridica chiar împotriva crucii, distrugătoare a fericirii personale (în „numele" ei purtându-se cruciadele), găsim în poezia unui Rinaldo d'Aquino, care imită în felul acesta nu formalismul provenţal, ci se face ecoul sonor al unor asemenea reflexe în poezia populară a vremii, în sufletele contemporanilor săi.

Tot printre poeţii care au stat sub semnul poeziei şcolii siciliene, deşi n-au activat pe lângă curtea lui Frederic, trebuie amintiţi mesinezii Oddo şi Guido della Colonna, Stefano di Protonotaro, Matteo di Rico şi acel palermitan, probabil Cielo d'Alcamo, al cărui contrast faimos: *Rosa fresca aulentissima* (Fraged trandafir parfumat), o proaspătă pastorală, se revendică de la sentimentul popular, având şi o puternică amprentă personală.

Toţi criticii importanţi ai Italiei s-au ridicat cu tărie împotriva

felului cum au reprezentat poeţii şcolii siciliene viaţa şi sentimentele umane. Ei au arătat că dragostea ca temă dominantă (noi vedem în asta un merit important al *sicilienilor*, care au exaltat dragostea, deci viaţa, în deplin şi ascetic ev mediu) a devenit o artă cu codexul ei de legi şi de obiceiuri. Femeia nu mai apare individualizată, ci o femeie abstractă, schematică, cu forme şi cu linii anterior fixate. „*Toate femeile seamănă între* eZe", va observa Francesco de Sanctis, şi de asemeni toţi oamenii sunt reprezentaţi prin cavalerul cu sentimente abstracte şi artificiale, livreşti. Aceste idei şi sentimente sunt ca o marfă frumoasă, dar pe care n-au găsit-o şi n-au prelucrat-o italienii. La curtea aulică a lui Frederic poezia putea fi considerată ca o pierdere de timp plăcută, care a rămas în cea mai mare parte a ei departe de agitaţia şi de freamătul vieţii. Ea era *la gaia scienza* (vesela ştiinţă), arta aulică şi curteană.

Femeia a ajuns a fi obiect de cult şi de adoraţie. Ea nu putea fi decât trandafir, stea, comparabilă cu rubinul, cu smaraldul, necorporală, palidă reprezentare a unui chip bineînţeles blond. În acelaşi timp, ea nu putea acorda decât suferinţă. În conformitate cu raporturile de tip feudal, ea poate fi numită *sire* (în înţelesul de suzeran), iar credincioşii ei îndrăgostiţi *uomini*, care o omagiază nu altfel decât vasalii pe suzeran.

Toate acestea ne pot aduce aminte de definiţia magistrală a lui Dante, pe care o dă unei alte şcoli literare, *dulcele stil nou*, în contrast cu poezia siciliană:

O, *frate*, *issa vegg io diss egli*, îl *nodo Che* îl *Notaro e Guiltone e* m^3 *ritenne Dl qua del dolce stil nuovo ch-i orlo*. 4

Nodul acesta pe care-l simte Bonaggiunta da Lucca, reprezentant şi el al şcolii siciliene, întâlnit de Dante în Purgatoriu, constă dintr-o nouă concepţie îndeosebi în tematica dragostei, pe care dolcestilnuovişlii, reprezentaţi prin Dante, o văd mai sinceră, mai spontană, mai naturală, liberată de toate contorsionările artificiale şi imitatorii de fond şi de forme ale celor mai vechi poeţi ai Italici, sicilienii şi emulii lor.

Noi credem că afirmaţiile lui de Sanctis sau Settembrini, cei mai de seamă critici literari italieni premarxişti, fiind în cea mai mare parte a lor juste, sunt totuşi, uneori, exagerate. Credem că poezia sicilienilor nu este absolut în afara vieţii. Găsim accente de veritabilă poezie, chiar personalitate, în poezia lui Giacomino Pugliese, Jacopo da Lentino sau

Rinaldo d'Aquino.

Trăsături de realism pătrund, de exemplu, în poezia amintită a lui Pugliese: *Ispediente stella* (femeia pe care poetul o primeşte în braţe pe fereastra unui palat), răsună în unele poezii accentele unei senzualităţi într-adevăr realiste, ecoul serbărilor frumoase de primăvară etc.

Cu sinceritate profundă, o femeie, protagonistă a unei poezii a lui Giacomino Pugliese, va declara că nu va mai dansa niciodată, atât timp cât iubitul ei va fi departe:

Se vai, *meo sire e fai dimoranza*, *ve ch io în arendo e faccio altra vita* – g/a *mai non entro în giuco ne în danza*, *mă sto rinchiusa piti che romi ta*. 5

Tot pe această linie de a arăta că poeţii sicilieni nu au fost numai servili imitatori, ci au introdus şi o notă originală, subliniem şi reprezentarea naturii în versurile lor. Într-adevăr, de foarte multe ori reprezentarea naturii este poate caracteristică şi poartă cu totul amprenta naturii siciliene în splendida ei viaţă: marea, stelele, cerul însorit. (Reprezentarea naturii în felul acesta adaugă o altă caracteristică autentică, valoroasă, poeziei de început italiene, smulgând-o uneori din zonele imitaţiei absolut formale.)

Astfel, într-o poezie a lui Giacome da Lentino, *Madonna „din vi voglio* (Madona, aş vrea să vă spun), sunt prezentate foarte multe atribute ale elementelor marine, atât de caracteristice peisajului sicilian. Abundă epitetele: *mare tempestoso*, *nave*, *tempesta*, verbele *afondare*, *frângere*, *aterrare* (mare furtunoasă, navă, furtună, a se scufunda, a se sparge, a ancora) etc.

Şi în poeziile lui Piero della Vigna abundă acele imagini marinăreşti, într-adevăr de o rară frumuseţe în simplitatea lor:

E guardo tempo chemi sta plăcere e sponda le mie vele inver voi, *rosa*, *e prende porto laove şi riposa i-o meo core al vosiro insegnamento*. 6

Imagini luate din lumea naturală, pline de culoare, aerul limpede, florile divers colorate, soarele înflăcărat…

Am pomenit mai înainte – şi reluăm acum argumentele – despre senzualismul cu totul nou 111 poezia lumii, prezent în poezia lui Giacomino Pugliese, element de intensă originalitate.

Stau într-adevăr sub semnul vieţii fremătătoare, al unei pasiuni terestre, vibrând de dragoste sănătoasă, senzuală, versurile:

L'aulente bocca ele mani e lo peilo le ciercai fra le mia braza la lene; *basciando mi diamandai*:

messer, *se veni a* g/re, *non facr* (I) *ale adimoransa*; *che non* e *bona usanza lasciare l'amore e partire*. 7

Un alt merit incontestabil al sicilienilor este acela de a fi inovat în domeniul formelor metrice şi de a fi transmis pentru totdeauna literaturii sonetul, într-o formă care nu va mai varia.

Tot ei au creat o canţonă care are îl *commiato* 8, luat de la modelele provenţale într-o formă nouă, şi care va râmâno ca model pentru toţi poeţii care vor urma.

Bineînţeles că tot aici poate fi şi trebuie să fie amintită influenţa puternică pe care creaţiile şcolii siciliene au avut-o asupra formaţiei şi dezvoltării limbii italiene, contribuind la desăvârşirea formelor gramaticale, a morfologiei şi a construcţiilor sintactice.

Poezia şcolii siciliene în caracteristica ci majoră, imitaţia formelor şi conţinutului de către majoritatea poeţilor a literaturii provenţale, nu a avut o puternică înrâuriro asupra creatorilor care au urmat. Mişcarea aceasta literară, născută aulică, s-a oprit în lumea regilor şi principilor, ei înşişi poeţi, a notarilor, a jurisconsulţilor, a judecătorilor – adică în straturile „superioare" alo societăţii, şi nu a pătruns în mijlocul poporului. În acelaşi timp, producţia lirică a sicilienilor purta în sine germenele descompunerii şi al rapidei dispariţii, fiind o imitaţie a unei realităţi străine, necorespunzătoare realităţii şi vieţii locurilor în care trăiau creatorii, răspunzând numai unei mode, pe care o introduseseră curtenii împăratului Frederic. Şi această afirmaţie, că literatura sicilienilor a avut un caracter tranzitoriu, este demonstrată de căderea Svevilor, care a făcut ca mişcarea culturală siciliană să se oprească din drumul ei, mai înainte de a fi căpătat o conştiinţă clară despre sine însăşi şi despre scopurile ci, mai înainte de a se fi maturizat pe deplin.

Totuşi că are acele merite incontestabile, pe care noi am încercat să le subliniem, şi se cade să fie studiată nu numai din punct de vedere al valorii literare.

Aşa cum am văzut, accente de poezie adevărată am găsit la sicilienii care au imitat poezia populară (oglinditoare întotdeauna fidelă a vieţii şi sentimentelor naturale). Acest fapt demonstrează o dată mai mult caracterul popular şi concret, realist al literaturii populare italiene, şi caracterul, de multe ori abstract al poeziei culte, al

artei literare căutate dincolo de izvoarele clare şi bogate ale geniului poporului italian.

Iu evul mediu italian orientarea oficială a literaturii era pătrunsă de un spirit ascetic, care predica împotriva vieţii şi frumuseţii ei, considerând că frumuseţea, surâsul, bucuria de a trăi sunt opera diavolului, eternul adversar al omului.

După opinia fermă a asceţilor vremii, diavolul pândea ascuns pretutindeni şi bietul om nu trebuia să se gândească decât la pregătirea pentru viaţa viitoare, considerând că viaţa pământeană este numai o scurtă perioadă în care el trebuie să se ferească de eterna condamnare din viaţa de „dincolo de mormânt". Asceţii puteau să considere viaţa ca pe cel mai rău dintre rele şi să se lamenteze în lungi strigăte:

Vac mihi nascenţi, *vae naio*, *vac morrienti Vae*! *quia sine vae non vivit filius Evae*/9

Dar aşa cum se întâmplă oriunde în societăţile împărţite în clase antagoniste, şi în literatura medievală latină a Italiei putem sublinia existenţa celor două curente, tendinţele ascete şi cele care apropie literatura de reflectarea profundă a realităţii şi a vieţii. Găsim, adică, şi îi putem sublinia apăsat caracteristicile, poezia care se ridică violent împotriva tiraniei acestor blestemaţi asceţi, care ar vrea să siluiască existenţa umană pentru a o transforma într-o continuă pregătire de moarte şi de iluzorie şi vană viaţă viitoare. Aceste accente lo găsim în poezia goliarzilor, pe care o putem considera ca o naturală reacţie a vieţii, a tinereţii, a primăverii, împotriva morţii şi a ascetismului. Se resimte puternică influenţa folclorului în oglindirea veridică a realităţii şi a dorului de a trăi. Poezia goliarzilor este însuşi glasul simplu şi adevărat al naturii şi al omului, glas care nu poate fi înăbuşit de apăsarea care încerca să strivească sensurile cele mai simple şi mai fireşti ale vieţii adevărate şi sănătoase.

Cine erau în realitate aceşti adevăraţi „giullari", aceşti trubaduri numiţi goliarzi? Erau studenţi rătăcitori (*clerici vagantes*), şi nu numai laici, ci şi membri ai ordinelor ecleziastice, care căutau în afara mănăstirilor să dobândească cât mai temeinice şi variate cunoştinţe.

În strofe alerte, într-o latină vie, instrument lingvistic flexibil, pătrunse de o bogată vână de umor şi cu accente de puternică şi arzătoare satiră, ei cântau vinul şi primăvara, ridicau imnuri dragostei şi femeii, îşi băteau joc de ecleziaşti şi de moravurile lor.

Poezia aceasta tinerească, fremătătoare de viaţă şi de tumult, avea un profund caracter popular, destinată să fie recitată în mijlocul pieţelor publice, în şcoli, în hanuri şi taverne mai ales, dar chiar şi în austeritatea solemnă a bisericilor.

Denumirea aceasta de „goliarzi", goliardică". derivă, aşa cum au arătat majoritatea istoricilor literari, de la un anumit Golia, presupus autor al unor opere ca *Confessio Goliae*, *Metamorphosis Goliae*, *Apocalypsis Goliae* etc. Şi considerat de mari prelaţi reprezentanţi ai catolicismului, ca San Bernardo, drept un înverşunat adversar al bisericii**1**.

Foarte interesant este şi caracterul „universa114 al poeziei goliarzilor, care s-a născut la Paris, a trecut în Anglia şi s-a răspândit în Italia spre sfârşitul secolului pl XII-lea. Au vehiculat-o „studenţii" care rătăceau de la o universitate la alta.

De la început trebuie să arătăm că această poezie este a realităţii, o veritabilă *vendetta* populară împotriva literaturii didactice, aulice şi teologale a timpului.

Versurile goliarzilor, de dragoste şi satirice, anticlericale se revendică în primul rând de la fervoarea vieţii integrale, fără reticenţe şi văluri mistice şi ascetice. Femeia pe care o cântă goliarzii nu este o apariţie evanescentă, din lumea umbrelor sau a viziunilor. Cu totul dimpotrivă. Femeile versurilor goliarzilor sunt mai ales fiinţe omeneşti, care vor să se bucure intens şi integral de viaţă, de iubire şi de toate plăcerile pe care ea le generează. Robuste, rubensiene, departe de ascetism, ele au robusteţea însăşi a vieţii şi îndeamnă către bucuria simţurilor cu frumuseţea trupului lor:

Frons et goia, *labra*, *menturn dant amoris aliinentum*. 10

Într-adevăr, aceşti goliarzi nu au nimic comun cu ascetismul. Ei vor să trăiască într-adevăr ca nişte oameni adevăraţi şi pot să exclame cu o mândrie masculină:

Voao vârum vivere viriliter.11

Goliarzii au ridicat imnuri avântate vinului şi plăcerilor lui, împotriva tuturor abstinenţilor ascetismului teologal. Ei au cântat,

---

[1] La o anumită dată (sub pontificatul Papei Inocenzio al III-lea), Golia (a mai fost lansată o altă ipoteză că ar fi acel personaj pe care îl pomeneşte Biblia, rebel, tînăr, viteaz) a ajuns să fie insigna unei fracţiuni politice literare, care îşi îndreaptă atacurile sale violent satirice împotriva curiei papale îndeosebi.

poate cum nu a mai cântat niciodată altcineva, dulcea beţie, nepăsarea, ca o reacţie împotriva atâtor oprelişti şi nenorociri care ameninţau viaţa şi oamenii acelor vremi.

„*Când sunt în tavernă nu-mi pasă că sunt de lut*" va exclama un vesel goliard, care era, fără nicio îndoială, sătul de a auzi atâtea şi atâtea predici care-i litania 11 mereu că viaţa pământească este doar mizerie, că toţi suntem muritori, că trebuie să ne gludini şi să ne pregătim numai pentru viaţa din lumea cealaltă.

Categoriile cele mai variate sunt invitate într-o enumerare care echivalează cu o dorinţă de egalizare a straturilor sociale, a acestui anonim goliard, şi demnă de cel mai mare interes. Oamenii (aceasta ne pare să fie învăţătura versurilor) sunt aceiaşi pretutindeni şi se bucură de aceleaşi plăceri (cum ar fi de pildă vinul):

bibit miles, *bibit clerus*, *bibit iile*, *bibit illa*, *bibit servus cum ancilla*, *bibit velox*, *bibit piger*, *bibit cillm*? *bibit Niger*, *bibit pauper et aegrotus*.12

Dar aceşti *beoni* (beţivani), aceşti veritabili boemi nu au uitat niciodată să ţintească şi cu cele mai veninoase săgeţi şi mai bine ochite în biserica oprimatoare, în înalţii prelaţi, împotriva corupţiei curiei papale.

Bucurându-se intens de viaţă, cunoscând-o de aproape, având o concepţie clară despre realitatea ei terestră şi nemet a fizică, aceşti tineri goliarzi au putut declara cu voioşie dar şi cu o mare mândrie că deviza înscrisă pe steagurile lor este aceea a experienţei reale:

În secta nosirci scriptus est:

Omnia probate. 13

Cu totul interesantă această afirmaţie, care ne arată în modul cel mai clar orientarea lor pozitivă: a încerca, a experimenta mai înainte de a crede, evadarea deci de sub metafizicul şi strivitorul *credo quia absurdum*.

Aceşti tineri versificatori considerau viaţa ca pe supremul bine şi o declarau răspicat împotriva tuturor asceţilor medievali:

Vitam nost ram optime vos considerate. 14

O exaltau în toate formele, oglindindu-i aspectele cele mai variate şi mai terestre.

Dar marele atac I-au îndreptat totdeauna goliarzii, aceşti reprezentanţi ai realismului în evul mediu, împotriva clerului. Ca un apel la lupta înverşunată şi continuă sunt lansate versurile:

contra pravos clericos vos perseverate! 15

Nimeni, poate, în afară de Dante Aligliieri nu a blestemat şi a aruncat săgeţi mai arzătoare împotriva curiei romane şi a clerului ei corupt ca aceşti poeţi anonimi, care au scris adesea într-o latină elegantă. Ei au arătat că în Roma, considerată *capul mundi* (capitala lumii), totul este murdărie (*totum est immundum*), totul este viciu şi trădare, că acolo se trag unii pe alţii în abisul corupţiei. Ei au demascat venalitatea clerului roman, neputinţa lui de a se sătura primind onoruri şi bani, ei am invocat toate pungile pline din întreaga lume să călătorească spre Roma pentru a sătura avariţia şi lăcomia fără de saţ a înalţilor prelaţi traficanţi şi simoniaci. Ei au demascat împărţirea favorurilor nedrepte şi au deplâns trista condiţie umană a unor astfel de personaje.

Ca expresie a sentimentelor şi a pasiunilor care au agitat viaţa şi societatea contemporană, poezia goliarzilor merită întreaga noastră atenţie. În felul acesta, încă de la început, putem să surprindem, şi în originile cele mai îndepărtate ale literaturii italiene, literatura ca expresie a opoziţiei dintre tendinţele realiste, ale maselor populare care împing înainte umanitatea, spre progres şi adevăr, şi tendinţa reacţionară şi conservatoare, a stăpânitorilor vremelnici, care au căutat s-o frâneze şi s-o oprească, pentru a-şi servi propriile interese.

Accente noi în poezia lui Francesco d'Assisi şi Jacopone da Todi

Este foarte interesantă afirmaţia pe care o avem de făcut când scrutăm de aproape starea socială şi politică a evului mediu, pentru a putea descoperi care a fost evoluţia gândirii în diversele straturi sociale, care a fost evoluţia instituţiilor şi îndeosebi a imperiului şi a bisericii.

Aspectul societăţii italiene în vremurile acestea este foarte variat şi agitat. Dominarea spirituală a bisericii nu este absolută, cum ne-ar părea la prima vedere. Observăm, cum se întâmplă totdeauna în istoria societăţii împărăţite în clase antagoniste, mişcările celor neliniştiţi, celor nemulţumiţi, agitaţia protestatarilor, a acelora care vor să gândească cu capul propriu, fără a ţine seama de autorităţi prestabilite şi de rigoarea strivitoare a dogmelor. Din acest punct de vedere o bună parte din literatura evului mediu italian poate să fie reconsiderata. Agitaţia politică şi socială a unei noi claso în ascensiune, burghezia, a făcut să se clatine chiar şi coloanele, care păreau atât de solide, ale bisericii. Şi acum apar numeroase secte religioase, tot atâtea

proteste împotriva bisericii oficiale (ca Paterini, Catari, Valdesi etc.). Ne amintim, pentru a nu o mai uita niciodată, figura faimosului eretic, fra Dolcino, care va fi nemurit de Dante Alighieri în *Infernul* său.

Secta *Fraţilor apostolici*, sprijinită de Dolcino, avea înscrisă între revendicări absoluta negare a proprietăţii private. Cu o repeziciune fulgerătoare, mişcarea fraţilor apostolici se întinse în întreaga Italie şi chiar dincolo de hotarele ei.

Biserica catolică se alarmă. Întemeietorul sectei, meşteşugarul Segarcila, fu ars pe rug la Parrna, şi urmaşul lui fu Dolcino. Acesta predica peste tot comunitatea bunurilor şi declara că numai bogăţia şi proprietatea sunt rădăcina tuturor relelor. El mai predica şi despre un regim al libertăţii şi al miei dorite justiţii sociale. În acelaşi timp el arăta (şi aceasta ne demonstrează cât de ascuţite deveniseră contradicţiile sociale) că instaurarea unui astfel de regim de dreptate socială nu se poate face decât prin puternice lovituri date împotriva bisericii şi a celor bogaţi. Fratele Dolcino dorea distrugerea întregului cler catolic, considerat de el în întregime corupt şi vicios. (Nu trebuie apoi să uităm bătălia armată a lui Dolcino împotriva papalităţii, împotriva feudalilor, faptul de a fi purtat, în realitate, unul dintre primele războaie ţărăneşti din istorie.)

Pare puţin straniu faptul că la originea unor astfel de lupte stă iniţial figura serafică a lui San Francesco d'Assisi, *îl poverello di Cristo* (sărăcuţul lui Cristos), cel logodit cu sărăcia, cel care a înfierat cu protestul său corupţia bisericii şi a papalităţii, încercând una din cele mai mari reforme pe care le-a cunoscut catolicismul.

Viaţa lui San Francesco d'Assisi, care a inspirat mulţi artişti şi scriitori (se poate aminti o lungă serie de la Dante şi Giotto până la moderni), se desfăşoară în întregime în Umbria. S-a născut în anul 1132 în Assisi, ca fiu al unui bogat negustor timbru. (Biografia lui Francesco e cristalizată măiestrit şi sintetic în cel de al unsprezecelea cânt al *Paradisului* dantesc.) La începutul tinereţii sale, Francesco a dus viaţa veselă, fără de griji şi gânduri profunde, a nobililor cu care el, tânăr burghez înstărit, voia să se asemene. Interesant şi demn de a fi amintit, pentru a sublinia caracterul *activ* al viitorului sfânt şi contemplator, este faptul de a fi stat câtăva vreme în închisoare şi acela de a fi participat, ca voluntar, la unele lupte ale vremii din sudul Italiei. La un moment dat, dezgustat de viaţa senzuală şi mai ales dorind să găsească remedii pentru aceste timpuri de ură şi de lupte

interne, care caracterizează epoca, Francesco d'Assisi renunţă la viaţa pământească şi se retrage în solitudine. Dar acest spirit, esenţialmente activ şi reformator, nu putea să rămână închis în sine, închis în strâmta chilie ori în grandioasa solitudine a munţilor. Coboară de acolo de îndată după ce s-a gândit profund la principiile reformei sale, pentru a dezvolta o vie activitate socială intens agitatorică. Se arată un dârz apărător al celor oprimaţi şi umili şi predică violent împotriva fastului bisericii, cerând întoarcerea la o religie simplă. Dumnezeul acestui frate nu semăna de loc cu teribilul dumnezeu al Apocalipsului şi toţi oamenii sunt într-adevăr egali în faţa lui. Deci învăţătura lui Francesco d'Assisi

3 Nni studii italiene şi concluziile ei se ridicau împotriva pesimismului creştin de tip medieval. Dogma acestui nou curent religios se ridica împotriva puterii temporale a papilor, împotriva teologiei lor seci.

Toate excesele bisericii medievale (această viaţă e numai o pregătire pentru viaţa viitoare, în toate lucrurile îl găsim pe diavol, adversarul omenirii, teroarea anului o mie etc.) sunt lovite puternic, în felul acesta, de noua doctrină franciscană. Popularitatea mişcării franciscane, care predica o religie mai cu seamă de iubire şi de egalitate între oameni, a fost de la început extraordinară.

Acest sfânt care predica iubirea şi pentru animale, nu numai pentru oameni, a murit în ziua de 4 octombrie 1226 la Proziuncola, lângă Assisi, sub zborul ciocârliilor care i-au încoronat moartea, neuitând predicile ţinute păsărilor sau chiar unui lup la Gubbio.

Dar Francesco din Assisi este mai interesant pentru istoria literaturii, pentru că el a fost prima adevărată şi profundă voce a poeziei italiene. El a lăsat lumii un cântec de laudă şi de iubire absolută a vieţii şi a tuturor lucrurilor, pe care viaţa le însufleţeşte. Aceasta este *Laus creaturarum*, cântecul făpturilor, psalm şi imn de glorie. Acest poem numit şi *Cantică fratelui Soare*, compus cu doi ani înainte de moartea lui Francesco, este un grandios Iran, din versuri neregulate, înălţat vieţii de vocile tuturor lucrurilor create, şi numite, în acel sens de înfrăţire şi egalitate caracteristice franciscanismului, *frate* sau *soră*. Ele sunt soarele, luna, stelele, vântul, apa, focul, pământul etc…

Caracteristica principală a acestei prime adevărate poezii italiene este marea ei simplitate. Avem impresia clară că vorbele izvorăsc chiar din inima omului, a poetului profund care a creat aceste

câteva zeci de versuri minunate. Aceste elemente ale unui univers simplu, franciscan, panteistic, sunt legate strâns. Există un fel de iubire cosmică de viaţă, de bucuria de a trăi, care se înalţă de la om către soare şi stele.

Viaţa este foarte simplă, toate elementele componente au o origine comună şi o finalitate comună. Credem că această finalitate constă în aceea de a servi, de a fi utile omului. Şi credem că în felul acesta se poate ajunge la o nouă interpretare, dincolo de cea mistică religioasă, a poemului fratelui Soare. Dacă citim cu atenţie versurile putem descoperi, chiar în epitetele înseşi ale variatelor elemente cosmice enumerate de poet, însuşiri şi calităţi care sunt utile omului. Soarele este frumos şi străluceşte mai ales pentru a lumina ziua lumea, în timp ce luna şi stelele sunt strălucitoare pentru a ne putea lumina noaptea.

La fel se întâmplă şi cu Vântul, cu Apa care este „umilă", dar atât de „preţioasă41, fratele Foc, cel care „ne luminează noaptea", mama noastră, Pământul, „*care ne susţine*, *care produce felurile fructe şi ierburi şi colorate flori*". O altă observaţie interesantă pe care o putem face este aceea că toate aceste elemente sunt create nu numai pentru a fi utile, ci şi pentru a fi frumoase. Omul francescan nu mai întoarce ochii către stele şi ceruri pentru a naufragia în această mare de spaimă, pentru a tremura în faţa nemărginitei terori medievale, predicată de asceţi şi de mistici, omul *Canticii fratelui Soare* contemplă senin cerurile pentru a se bucura de frumuseţea şi de strălucirea lor.

Chiar şi moartea este reprezentată în *Laus creaturarum* ca un lucru foarte simplu, foarte firesc, fără coşmaruri, fără groaza mistică. Această reprezentare credem că poate fi considerată ca o victorie a mişcării franciscane şi va fi şi o mare victorie artistică, recucerirea unui mare adevăr estetic – a iubi viaţa, a iubi natura şi a admira marele, variatul şi bogatul ei spectacol. A căuta să-i oglindeşti în opera de artă, a alege realitatea ca temă şi a demonstra o concepţie antropomorfică a universului. Şi San Francesco d'Assisi a izbutit această oglindire cu toate limitele pe care i le punea religia, cu toate laudele pe care le aducea domnului său.

*

Dacă am putut numi *Cantico del frate Sole* prima poezie a Italiei, îl putem numi pe Jacopone da Todi primul poet italian, în sensul înalt şi artistic al cuvântului.

Jacopone s-a născut poate în anul 1230 în localitatea Todi, care aparţine aceleiaşi regiuni de pictori şi de sfinţi, Umbria.

La început avocat, apoi călugăr franciscan convertit (legendele sunt foarte numeroase în legătură cu strania figură a lui Jacopone), după moartea oribilă a soţiei sale, strivita de prăbuşirea unui acoperiş, atins de o uşoară formă de nebunie, el a rătăcit (a fost comparat cu François Villon), prin întreaga Italie, improvizând versuri de foc, la răscruci, în piețe, în faţa poporului.

Desigur că un astfel de călugăr nu putea să se declare mulţumit şi încă de la început Jacopone s-a ridicat cu violenţă împotriva fastului şi corupţiei curiei papale.

A fost aruncat în închisoare, unde a rămas mai mult de cinci ani, de către acel papă Bonifaciu al VIII-lea, care va rămâne nemuritor în istoria literaturii italiene pentru faptul că a avut drept adversar pe cel mai mare biciuitor al curiei papale şi al turpitudinii ei, pe florentinul Dante Alighieri.

Mort la 25 decembrie al anului 1306, când avea 78 de ani, Jacopone a rămas de-a lungul întregii sale vieţi acelaşi spirit rebel, unul dintre cei mai neliniştiţi contemporani, comparabil din acest punct de vedere cu Dante.

Poezia lui Jacopone da Todi poate fi preţuită mai ales pentru faptul că este o reflectare directă a sentimentului popular al acelor vremuri. Cineva care citeşte cu mare atenţie (şi această lectură este foarte atrăgătoare şi pentru moderni prin impetuozitatea şi avântul sentimentelor care erup în poezie) poate să sublinieze la cea mai mare parte a versurilor lui Jacopone existenţa gândirii şi sensibilităţii, a profundelor sentimente ale poporului. Un cercetător mai vechi dar sensibil al lui Jacopone de Todi, Alessandro d'Ancona, a arătat că Jacopone reproduce sentimentele „plebei" în formele şi limba provinciei natale a autorului. Miile de glasuri de iubire sau de furie, de devoţiune sau de dispreţ, de plăcere sau de melancolie sunt însumate într-un singur glas, care a ajuns până la noi prin versurile aspre dar de o mare eficacitate artistică ale acestui *giullare* – mai degrabă al poporului decât al lui dumnezeu.

Chiar şi pentru noi, cititorii moderni, e foarte limpede că poezia lui Jacopone da Todi nu este altceva decât sentiment rimat, sentiment torenţial, care rupe şi târăşte totul ca un uragan. Jacopone da Todi este primul dintre marii lirici ai poeziei, şi nu numai italiene. Acest

vagabond de geniu, rătăcind de-a lungul minunatei sale ţări, cântă pentru el însuşi şi pentru poporul lui. El întrebuinţează pentru acest cânt general cuvintele de uzul cel mai curent, urmăreşte de aproape impulsul şi mai ales fuga sentimentului său, uneori fără o prea mare preocupare de artă, ca inspirat de o forţă lirică care-l transcende, exaltat de însuşi sentimentul lui impetuos. O preponderenţă extraordinară a sentimentului şi într-adevăr o fantastică sensibilitate sunt caracteristicile poeziei sale. Pentru a-şi găsi o cale de a-şi uşura sufletul, Jacopone da Todi îşi cântă de cele mai multe ori lui însuşi, înălţând imnuri şi introducând astfel natura în poezie, cântă munţii, pădurea, marile fluvii rătăcitoare, cerul, soarele şi stelele. Sufletul lui care suferă se exaltă şi se afundă cu toate neliniştile şi speranţele în marea agitată perpetuu a versurilor sale. Iată de exemplu minunatele versuri în care poetul simte multiplele voci şi inspiraţii ale naturii şi unde invitaţia sa către iubire (cu toate că are o aură mistică) este de o mare rezonanţă artistică:

Qaanto e nel mondo în invita ad amare bestie educcelli e pesci deniro 7 *mare*; *de clic sotto al Vabisso e sopra al Varc tutti fan verşi dar* (*tnti al mio amore voglio invitar tutto il mondo ad amare*, *le valii ei monti e* le *genţi a cantdre*, *l'abisso* ei *câcli e tutte acque del mare che faccian verşi davanti al mio amore*. 16

Găsim apoi ele foarte multe ori în poezia lui Jacopone da Todi teribila egalitate în faţa morţii, nu altfel ca în faimoasele afrescuri ale cimitirului din Pisa. El exaltă cu accente inspirate omniprezenţa şi atotputernicia morţii egalizatoare a straturilor sociale. Găsim apoi accente şi note foarte puternice antifeudale îndreptate cu ironie împotriva „puternicilor14 pământului:

Mira poi ne gran signori şi temuti e rispettati, *conţi*, *Regi*, *Imperadori*, *a qual fine son toniati*.

Morte gli *ha şi ben trattati che lor carne delicata che constanto era adornata* da' *suoi venni 6 tuita risa*. 17

Şi acest teribil *giullare* a putut să găsească accente delicate, cu adevărat idilice şi senine când a scris un ciclu de compuneri poetice, o biografie spirituală a lui San Francesco d'Assisi.

Putem în acelaşi timp, pentru a vedea cât de bogată este vâna poetică a lui Jacopone şi cât de profunde, sincere şi simţite sunt accentele poeziei sale, să amintim ciclul intitulat *Mater Dei*. Noi interpretăm acest ciclu ca însăşi exaltarea fierbinte a marelui

sentiment matern. În realitate, în acest ciclu, sfânta fecioară nu este altceva decât o femeie simplă, o foarte umană mamă, care trăieşte o dramă îngrozitoare, aceea a morţii fiului ei. Cine – citind – poate să uite vreodată fragmentul care vibrează de o intensitate fremătătoare a unei mari dureri, fragmentul care închide în el plânsul fecioarei la auzul ştirii crucificării fiului ei? Se poate vorbi de o adevărată umanizare a divinităţii. Acest plâns este un strigăt profund şi dureros al femeii în prada celor mai îngrozitoare chinuri şi care nu poate decât să repete de o mie de ori cuvântul *fiu*, nemaiputând să găsească altele pentru a-şi alina marele chin:

l'iglio senza simiglio.

figlio a chi în appiglio, *figlio*, *pur în ltai lassato*.

O figlio bianco e biondo, *figlio volto iocondo*… etc. 18

Şi credem într-adevăr că această minunată poezie ar putea fi intitulată: „Plânsul unei mame11. Rare sunt glasurile poeziei universale, în care a putut să cristalizeze figura şi durerea mamei şi a sentimentelor ci atât de firesc omeneşti ca în această capodoperă într-adevăr dramatică a lui Jacopone da Todi.

Dar Jacopone da Todi se demonstrează, ca şi Dante Alighieri, şi un dârz adversar al papilor. Papa Bonifaciu al VIII-lea, duşman şi el înverşunat, mai întâi I-a excomunicat pe impetuosul călugăr-poet, iar apoi, în 1297, I-a închis. Aruncat în tenebrele unei oribile carcere, aşa cum va face peste ani un alt mare încarcerat, Tommaso Campanella, Jacopone da Todi a compus versuri în care îşi închide toate sentimentele şi bucuriile sale interioare, neţionând seama de mizeriile care-l înconjurau, descrise – de exemplu – în *Cântecul închisorii*:

La prigione chem & data 1

una casa sotterrata ci riesce una privata non fa fragor di moscone. 19

Din mijlocul acestor tenebre Jacopone da Todi a lansat împotriva papei adversar o satiră de extraordi.

nară violenţă, acuzându-l de simonie, de nepotism, de avariţie, de toate vicleniile posibile:

O Papa Bonijazio molt hai localo al mondo; *penso che giocondo non te porrai partire*. 20

Degeaba se gândeşte prin vicleniile lui să domine lumea, lumea nu este un cal care să poată fi călărit după voinţa proprie, de acest adversar al oamenilor, care este papa. Accentele poeziei lui Jacopone

ating violenţa dantescă în demascarea acestui nou Lucifer, care stă pe tronul papal, a cărui limbă blestemata a otrăvit întreaga lume:

Lucifero novello a şedere en papato.

Lengua de blasfemia che-l mondo hai venerato.21

Nu se află pe lume un păcat pe care să nu-l fi înfăptuit acest papă, ruşine universală a omenirii.

Aidoma unei reptile este papa Bonifazio, şi accentele demascării lui devin şi mai aspre, mai violente, mai personale, de la om la om, de la adversar la adversar:

Colla lengua forcuta în hai fatto sta feruta: *che colla lengua ligni e la piaga me stigni*. 22

*

Jacopone da Todi utilizează de multe ori, în versurile sale, expresii de contrast violent, care ar putea părea paradoxale: *moio vivendo*, *tacendo parlo*, *scendento salgo* (mor trăind, tăcând vorbesc, coborând urc), caracteristice totuşi pentru fugozitatea, pentru neliniştea şi agitaţia sa. Un alt procedeu poetic, uzitat şi el mult în poezia lui Jacopone, este acela al repetiţiei. Trebuie să mărturisim că sunt rare glasurile poeziei în care să putem simţi vibraţii mai fireşti şi mai profund umane, să găsim efecte de mare eficacitate artistică, ca în *Laudele* lui Jacopone da Todi. Am văzut marea lui artă în repetarea cuvântului *figlio* din *Pianto della Madonna*, plânsul mamei în realitate, care nu vede în fiul său un dumnezeu, ci numai fructul trupului ei, carne din carnea ei şi care este lovită biologic de îngrozitoarea veste a morţii. Acest fiu născut de ea îi aparţine ei, e numai al ei, şi de aceea îl cheamă cu atâta durere şi groază.

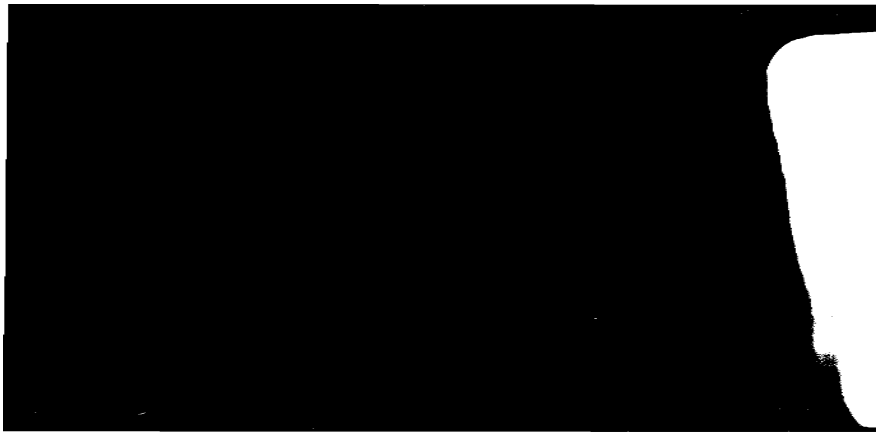
Mai amintim, pentru a demonstra eficacitatea şi arta cu care Jacopone foloseşte metoda repetiţiei, un fragment dintr-o altă *laudă*:

Amore, *amore che şi ni-l hai ferito cdâro che amore non posso gridare*: *amore*, *amore*, *teco se unito*, *altro non posso che te abracciare; amore*, *amore*, *forte în hai rapito*, *lo cor sempre se spande per amare; per te vogiio spasimare*, *amor chio teco sta*, *amor per cortesiay* femme *morir d'amore*…23

Cită impetuozitate, câtă căldură, ce foc interior care caracterizează pe unul dintre cei mai interesanţi poeţi ai literaturii italiene de început! Poet îndrăzneţ, agitat, arzător, el posedă o forţă naturală, genuină, puţin obişnuită. De multe ori Jacopone da Todi foloseşte cuvinte aspre, brute, necizelate, creând şi punându-şi o

puternâcă amprentă personală pe o limbă şi un stil care îi sunt proprii, nu aparţin nici unui alt scriitor.

Jacopone da Todi poate fi considerat un mare poet, Lratând marile teme ale iubirii, durerii, păcatului şi morţii. Şi fără îndoială, cu toate că nici măcar nu este amintit de Dante Aligliieri (ceea ce ne pare a fi o enigmă istorică şi literară), Jacopone da Todi, din punct de vedere artistic, poate fi considerat drept cel mai de seamă precursor al marelui florentin.



Dante şi antichitatea

Este un subiect vast care a mai fost tratat de dantologi, dar niciodată cu amploarea pe care ar fi cerut-o importanţa lui.

Într-adevăr, din imensa bibliografie dantescă, ale cărei titluri se numără de peste şase secole, cu sutele în fiecare an, o asemenea temă nu putea lipsi. Dar de cele mai multe ori lucrările consacrate unei asemenea teme nu erau de sinteză, ci mai mult de căutare a izvoarelor danteşti şi nu depăşeau limitele unor articole de câteva zeci de pagini. Însemnăm aici câteva dintre cele mai importante: G. Rossi, *Danie* e il *mondo classico* (24 pag.) şi G. Patroni, *Storia e miti di Roma e di Grecia neila Commedia di Dante* (23 pag.). De acelaşi autor, un alt articol a apărut în revista *Atene e Roma*, *L'antichità clas sica nella Commedia*.

Dintre cercetările savanţilor streini amintim rezumatul cursului lui Henri Hauvette, *U Antiquité dans l'oeuvre de Dante*, publicat în *Revue des Cours et Conferences*; articolul *Scripture and classical authors în Dante* de Ed. Moore, *Dante und die Antihe* de A. Dyroff.

Iar dintre cele mai recente îl amintim pe *Antikes und*

Mittelalterliches bei Dante (87 pag.) al lui J. Oescliger şi teza de doctorat a profesorului de la facultatea de litere din Strassburg. Paul Renucci, *Dante disciple et juge du monde greco-latin*.

Noi am desprins o singură parte – dintr-o asemenea temă care ne preocupă de mult – şi anume întrebuinţarea şi semnificaţia mitologiei în *Divina Comedie*.

Pentru Dante zeii antichităţii sunt *inteligenţe*. El o spune clar în *Convivio* (II, IV, 2): „*Trebuie să ştim de la început că motoarele cerurilor sunt substanţe imateriale, adică inteligenţe, cărora vulgul le dă numele de îngeri… Platon le numeşte idei, ceea ce înseamnă forme şi naturi universale. Anticii, înţelegându-le într-o manieră mai puţin filosofică decât Platon, le-au numit zei şi zeife., i*

Zeii după concepţia dantescă dezvoltată în *Divina Comedie* şi în *Convivio* sunt emanaţii şi executanţi ai dumnezeului unic.

Acceptând realitatea zeilor şi a faptelor lor, Dante îi evocă de cele mai multe ori în scopuri moralizatoare dar şi artistice. Şi el le validează totdeauna acţiunile şi sentinţele, lovindu-i de multe ori cu violenţă pe aceia care s-au ridicat împotrivă-le.

În felul acesta trebuie înţeles modul cum se rezolvă în *Divina Comedie* motivul – atât de răspândit în evul mediu creştin – al titanismului, adică al insubordonării omului faţă de creatorul său.

Iată-i, astfel, pe giganţii paznici ai puţului din *Infern* în care se află Lucifer. În acelaşi timp, demoni şi damnaţi – Nemrod, Efialte, Anteu, Briareu, Titus şi Tvfon – sunt încărcaţi de lanţuri pentru că s-au ridicat împotriva divinităţii, împotriva lui Zeus, pe Câmpiile Flegeene.

Şi ghicitorii, falşii profeţi fac parte din această categorie a unui titanism pe care l-am putea numi de ordin inferior, al uzurpatorilor care vor să smulgă divinităţii facultatea de a prevedea, facultatea care este proprie numai acesteia. Şi ne amintim de vehementa imprecaţie a lui Virgiliu împotriva ghicitorilor chinuiţi:

chi e piii scellerato che celui che al giudicio divin passion comporta? *21*

Cât este de tristă defilarea ghicitorilor muţi, în lacrimi, cu capul întors simbolic la spate, ei care au crezut că pot vedea viitorul. Fac parte din tristul cortegiu al acestor reprezentanţi, ai formei celei mai de jos a titanismului, Amfiaraus, Tiresias, Manto, Euripile, Aruns, tot atâtea figuri desprinse de Dante din epopeile Antichităţii.

Dante evocă de multe ori exemple de temerari care orgolioşi de

talentul lor, de marile lor fapte, au îndrăznit să provoace la întrecere chiar pe zei. Aşa este Niobe cea mândră de cei patrusprezece copii ai ei, care o sfidează pe însăşi Latona, mama Dianei şi a lui Apollo (*Purgatoriul*, XII, 37 urm.); aşa este Arachne, care se preţuieşte mai bună ţesătoare decât Minerva (*Purgatoriul*, XII, 43 urm.). Este interesant de arătat că până şi în exordiul *Purgatoriului* şi al *Paradisului*, cu tematică exclusiv creştină, găsim asemenea exemple: al Pieridelor, care au provocat la întrecere în cânt Muzele, şi al lui Marsyas, competitorul lui Apollo, dar pedepsit îngrozitor de zeul învingător.

În cel de-al şaptelea cerc al *Infernului* se află în ploaia de flăcări Capaneu, reprezentantul cel mai de seamă al adversarilor divinităţii. Crima lui fusese de a provoca de pe zidurile Tebei pe însuşi Jupiter la luptă. Dante, creştinul, cel care are în aversiune pe blasfematori, nu se sfieşte de loc să-i admire pe acela care, sălbatic şi dispreţuitor, nu este umilit de flăcările infernale, ci rămâne şi aci, în lăcaşul pedepselor şi chinurilor eterne, ca un bloc de energic neînfrântă şi implacabilă voinţă.

Dar episodul lui Ulise, această culme a poeziei universale, ne arată exemplul cel mai uman al titanismului dantesc. Omul singur, părăsit de zei, abandonat propriei sale voinţe, bravează toate interdicţiile şi încearcă să spargă zidul misterelor fiind însetat de cunoaştere. Opunându-se vefo-urilor divinităţii, gestul lui Ulise sparge din suprastructura teologală, fiind cea mai înaltă expresie a titanismului dantesc şi, în acelaşi timp, cea mai realizată artistic.

*

Nici unui cercetător atent nu-i poate scăpa observaţia că totdeauna faptele zeilor în *Divina Comedie* traduc voinţa „creatorului44. Dar o traducere care este puţin absconsă, pentru că universalitatea adevăratului şi unicului dumnezeu de tip creştin se dispersează în facultăţile particulare ale numeroşilor zei ai Antichităţii. Dante lasă intactă această diviziune aparentă de puteri şi funcţiuni – zeii săi, Marte, Minerva, Venus, Neptun etc. au totdeauna aceleaşi atribute care le-au fost acordate de clasicism. Şi putem observa că de îndată ce ei nu mai acţionează ca reprezentanţi ai divinităţii, ei îşi pierd consistenţa artistică.

Demonii de origine antică, existenţi în *Divina Comedie*, au fost fie împrumutaţi direct din mitologia antică (Carou, Cerber), fie luaţi de

către Satana, Luciferul creştin, dintre damnaţi.

Astfel Dante a imitat îndeaproape pe antici pentru că nici ei nu se sfiau să investească cu funcţii infernale pe vechii morţi, şi îndeosebi pe cei mai criminali dintre ei.

Trebuie arătat că demonii de origine antică au primul rol în *Divina Comedie*. Astfel: trecerea sufletelor peste Aclieron, primul fluviu infernal, o îndeplineşte Caron, judecata damnaţilor şi condamnarea lor la chinuri graduale aparţine lui Minos, Cerber este paznicul celui de al treilea cerc, Pluton al celui de al patrulea, Furiile veghează poarta cetăţii Dite etc. Toţi aceşti demoni – desăvârşite portrete artistice – sunt foarte autoritari şi dau mult de furcă lui Virgiliu, care trebuie să dea dovadă în permanenţă de multă abilitate Oratorică pentru a se face ascultat şi pentru ca călătoria celor doi poeţi să continue în bune condiţii. Diavolii tradiţionali creştini sunt mult mai puţin pitoreşti şi, de altfel, ei sunt utilizaţi numai pentru „munci" inferioare, care constau în a chinui anumite categorii de damnaţi.

Din lunga serie a demonilor prezenţi în *Divina Comedie* se desprinde Pluton, din care Dante a creat un personaj infernal foarte important. El era la antici „principele întunericului", dar Dante I-a făcut totuşi subaltern lui Satan. O soluţie într-adevăr foarte ingenioasă. Dar nici Pluton, nici Proserpina, soţia sa, nu au relieful puternic al celorlalţi demoni de origine antică.

La începutul seriei acestei galerii de portrete într-adevăr rembrandtesc infernale, se află Caron, cu părul şi barba albe, cu ochii de foc, cu gesturi brutale, autoritar absolut, realizare într-adevăr de neuitat.

Sau Minos, al cărui portret deja tratat în schiţă de Virgiliu în *Eneida* este profund alterat, gravat în maniera lui Dürer, devenit un monstru oribil, prevăzut cu o nesfârşită coadă pe care o încinge în jurul corpului pentru a arăta damnatului cercul infernal în care va trebui să zacă.

Cercul lacomilor are drept gardian pe Cerber. Animalul cu trei capete din *Eneida* a devenit în *Divina Comedie* un fel de câine antropoid cu „ochii roşii", cu „barba neagră", cu „pântecele mari". Şi lui Cerber Dante i-a redus din vechea autoritate. În mitologia clasică el era paznicul întregului Infern şi acum este demonul gardian numai al unui singur cerc, al lacomilor.

După traversarea cercului lacomilor, al avarilor şi risipitorilor,

după trecerea Styxului cu ajutorul lui Fiegyas, Dante şi Virgiliu se izbesc în faţa zidurilor cetăţii Dite de un nor de diavoli şi de cele trei Furii. Poetul italian n-a adăugat aproape nicio trăsătură de penel în plus la portretele existente în *Eneida*. Furiile îşi sfâşie pieptul cu unghiile şi cer să vină Meduza pentru a-l pietrifica pe îndrăzneţul care străbătuse viu lumea de dincolo de mormânt. Primejdia e mare şi Virgiliu ascunde cu propriile mâini chipul lui Dante, până la venirea trimisului ceresc care-i va salva.

Interpretarea acestui episod a dat mult de lucru, de-a lungul a şase secole, dantologilor şi nicio ipoteză nu poate fi socotită total satisfăcătoare. Majoritatea ultimilor interpretatori înclină a crede că furiile sunt demonii celui mai grav dintre asasinate, acela al sufletului uman; că principiul generator al acestei voinţe asasine este îndoiala, simbolizată de către Meduză; şi că poţi să rezişti – temporar – cu ajutorul raţiunii (Virgiliu), dar că victoria omului nu este sigură dacă graţia divină nu-i vine în ajutor.

Cercul al şaptelea se află sub paza Minotaurului, monstru cretan transformat de arta plastică dantescă într-un taur cu cap de om, în timp ce antichitatea îl prefigurase ca om cu chip de taur. E clar că acest nou portret a fost creat de Dante sub influenţa Centaurilor care, în acest cerc, sunt acoliţii Minotaurului. El reprezintă foarte evident bestialitatea şi ca atare se comportă şi este apostrofat cu violenţă de Virgiliu.

Descrierea Centaurilor formează un puternic contrast cu aceea a Minotarului şi cu atât mai sesizantă cu cât aceştia sunt secundaţii monstrului cretan. Din miile de Centauri care galopează de-a lungul fluviului de sânge clocotitor, străpungând cu săgeţile damnaţii, se detaşează un grup în mijlocul căruia se află Nesus şi Chiron. Se desprinde din întregul episod o înaltă preţuire dantescă pentru capacităţile intelectuale ale Centaurilor, reminiscenţă sigură a faimei pe care o avusese Chiron, ca preceptor al lui Achile.

În cea de a doua zonă a aceluiaşi cerc urmează elegantului escadron al Centaurilor stolul imundelor păsări cu cap de femei, numite Harpii, şi care aci, în pădurea sinucigaşilor, devorând frunzele arborilor-trupuri, le provoacă cele mai nesfârşite dureri. Simbolizând probabil gândurile care chinuiesc, Harpiile sunt portretizate de Dante aidoma celor din *Eneida*, replică fidelă a acelor monştri întraripaţi, care au pricinuit atâta rău lui Enea şi tovarăşilor săi în insulele

Strofade.

Imaginaţia lui Dante, lacunară în faţa Harpiilor, s-a revanşat magnific în construirea personajului Gerion, monstru cu faţă de înţelept, cu trupul de şarpe, cu coada veninoasă de scorpion, îmbrăcat în noduri şi solzi de cea mai colorată şi bogată strălucire. Înotând în aer, monstrul va depune pe Virgiliu şi Dante în adâncimea prăpastiei celui de-al optulea cerc. Gerion simbolizează frauda şi el este o creaţie exclusiv dantescă, în *Eneida* lui Virgiliu neexistând decât o foarte vagă aluzie la acest rege ucis de Hercule.

Este interesant de observat că, în partea a doua a *Infernului*, demonii proveniţi din antichitatea clasică devin mult mai puţini, locul fiindu-le luat de diavolii iconografiei medievale. Această observaţie duce spre afirmaţia că imaginaţia şi puterea creatoare ale lui Dante s-au eliberat treptat de materialul antic. Cu cât înaintăm în *Infern*, cu atât monştrii capătă o personalitate mai liberă de influenţe, mai originală. Dacă la început Caron era aproape un calc virgilian, Minos şi Cerberul sunt departe de modelele lor antice.

Şi mai mult, chiar dacă un demon este reprezentat din punct de vedere fizic aidoma modelului vechi, din punct de vedere simbolic, al interpretării, el a cucerit noi semnificaţii (exemplu tipic: Gerion). O altă observaţie care se impune este aceea că, în contrast cu gravitatea demonilor antici, se ridică grotescul demonilor de stil medieval. (Şi faimoasele cânturi XXI, XXII ale *Infernului*, veritabile farse în versuri, demonstrează cu vervă într-adevăr „îndrăcită" această afirmaţie.)

Dante creează astfel un nou *Infern*, deosebit de cel antic şi în care reminiscenţele virgiliene sunt din ce în ce mai rare.

*

Interpretarea religioasă a miturilor în *Divina Comedie*, deşi capitală, nu poate fi însă considerată ca exclusivă.

Dante a acordat mitologiei, în afară de aceea alegorică, şi o funcţie moralizatoare. Ne amintim, de exemplu, de cele patru exemple mitologice menţionate în *Purgatoriu*. Primul este al Aglaurei metamorfozată în piatră pentru că a fost obstacol, prin gelozia ei, iubirii dintre sora sa Hersa şi Mercur (*Purgatoriul*, XIV, 139); altul este al Prognei, care s-a răzbunat îngrozitor pe soţul ei care-i violase sora, Filomela (*Purgatoriul*, XVII, *19*), al treilea exemplu este al lui Midas, care moare de foame lângă movilele de aur pe care le creează atingându-le (*Purgatoriul*, XX, 106); şi cel din urmă, recitat de luxurioşi

în *Purgatoriu*, este al Pasifaei (*Purgatoriul*, XXVI, 41).

Mai există în *Purgatoriu* un mit de semnificaţie morală: acela al lui Meleagru (*Purgatoriul* XXV, 22), pildă de modestie intelectuală şi de profundă milă umană.

Sunt apoi în *Divina Comedie* foarte multe aluzii fără sens alegoric sau moral la miturile autice. Ele sunt adesea termenii celor mai minunate comparaţii şi imagini poetice. Aşa sunt amintirile şi aluziile la Glaucos, care a devenit zeu, Narcis cel îndrăgostit de propriu-i chip oglindit în unda izvorului, metamorfoza lui Eco, insula plutitoare Delos, îndrăgostirea lui Venus de Adonis etc., tot atâtea imagini rapide, dar extraordinar de sugestive.

În multe din versurile *Divinei Comedii* trec nimfele şi naiadele în căutarea soarelui şi a apelor (*Purgatoriul*, XXIX, 4), sau Aurora părăseşte patul lui Titon pentru a inunda firmamentul răsăritean, balconul orientului cu lumină (*Purgatoriul*, IX, 1); în altă parte ceata Ciclopilor se pregăteşte să făurească fulgerele (*Infernul*, XIV, 55 urm.), sau îl vedem pe Argus adormit de povestirile de iubire pe care i le recită Syrinx (*Purgatoriul*, XXXII, 64 urm.), sau amintirea nenorocirilor Filomenei (*Purgatoriul*, IX, 13 urm.) etc.

Din aceste fragmente au dispărut intenţiile didactic moralizatoare şi ne aflăm în domeniul poeziei în care mitologia este utilizată numai figurativ.

Mitologia devine astfel şi un argument al pitorescului, trecând în slujba exclusivă a artei. Şi cu aceasta începe ceea ce s-a numit perioada luminoasă a Renaşterii, pe care Danie Alighieri o anticipează literar.

Este ultimul dintre trecentiştii florentini. S-a născut spre 1335 dintr-o familie guelfă. În cântul al şasesprezecelea al *Paradisului*, Dante o aminteşte printre cele mai cunoscute familii din timpul strămoşului său Cacciaguida. Franco Sacclietti a murit în 1400, după ce în timpul vieţii a fost negustor, apoi a ajuns la diferite sarcini politice: ambasador, podestat ori prior, demonstrând în felul acesta prin propria-i biografie ascensiunea tot mai viguroasă a burgheziei italiene în secolul al patrusprezecelea.

A scris o serie de poezii, devenite curând foarte populare prin conţinutul lor profan şi laic şi prin forma lor armonioasă şi de o rară naturaleţe. Printre cele mai cunoscute sunt: *O, veghe montanine pasturelle* (O, frumoase păstoriţe din munţi), o realistă descriere a vieţii păstorilor, plină de căldură şi prospeţime, şi *Passando con pensier*

per un boschetto (Trecând îngândurat printr-o pădurice), în care cu aceleaşi vii culori Sacclietti reprezintă scene de vânătoare în mijlocul naturii multiforme şi multicolore. Lira multicoloră a lui Sacclietti a vibrat din nou în poemul în octave, o anticipare a genului eroicomic, *La battaglia delle vecchie colle giovane* (Bătălia celor bătrâne cu cele tinere – subînţeles femei) 11 în Florenţa.

Dar faima lui de scriitor important este datorată mai ales culegerii intitulată *Trecento novelle* (Trei sute de nuvele – din care în realitate ne-au rămas numai 223, şi nici acestea toate complete).

Această culegere a lui Sacclietti este o oglindă fidelă, un documentar de seamă al unei perioade importante a vieţii comunale italiene din trecento, aceea care urmează imediat perioadei lui Dante şi ne face să înţelegem de ce Sacclietti a putut fi un ecou profund şi sonor al timpului său.

Sacclietti vorbeşte totdeauna în numele său propriu. La fiecare pas în nuvelele sale întâlnim expresia: „Eu, Franco Sacclietti, eu scriitorul…"

Franco Sacclietti ne povesteşte cu mult dinamism viaţa comunelor italiene, în special a Florenţei, zi de zi, cu toate micile întâmplări cotidiene, cu anecdotele care au făcut ocolul cartierului, în râsul veselelor cete.

Sacclietti nu a imitat marele model al *Decameronului*, adică nu şi-a adunat nuvelele variate într-un cadru general. Unul din principalele sale merite este acela de a fi utilizat cu artă motive şi tradiţii populare, de a le fi reînnoit, de a le fi folosit ca puncte de sprijin artistice pentru a contura tipuri într-adevăr reprezentative ale societăţii vremii în scene pline de viaţă şi mişcare.

Nemijlocita sa spontaneitate, arguţia, studiul mai amplu şi mai profund al situaţiilor ne fac mai degrabă să ne amintim de *Novellino* decât de *Decameronul* lui

Ginvanni Boccaccio. Nuvela lui Sacclietti este esenţial realistă, anecdotică, exterioară şi de moravuri, în timp ce a lui Boccaccio este esenţial psihologică, de caracter. Intriga nuvelelor sale este totdeauna simplă, iar limba folosită este dialectul toscan în tot ce avea mai popular, în robusteţea şi spontaneitatea expresiilor.

Deşi se declara ostentativ „uom discolo e grosso" (adică cu puţin talent şi cunoaştere), Franco Sacchetti are un foarte sănătos bun-simţ popular, de o rară naturaleţă şi prospeţime. În acelaşi timp Sacclietti

este pătruns de dorinţa puternică de a răspândi prin scrisul său tot ceea ce ştia. Toate aceste trăsături nil arată ca pe un viu exemplu al acelei extensiuni culturale mereu spre un mai vast şi larg mediu, fapt important care anunţă umanismul la sfârşitul secolului al XIV le-a.

Aşa cum să mai afirmat, Sacclietti, în simplitatea sa artistică, reflectă în mod realist natura şi societatea în mijlocul căreia trăieşte şi – mai mult decât a se descrie pe el – zugrăveşte viaţa şi oamenii contemporani.

El reflectă în mod admirabil în cartea sa burghezia, negustorii şi poporul *minuto* (mărunt); de aici deosebita valoare documentară, istorică a celor *Trei sute de nuvele*. Putem spune că Franco Sacclietti îl completează într-un fel pe Giovanni Boccaccio, reprezentând în nuvelele sale viaţa casnică, glumele, anecdota, epigrama. La el nu găsim arta reflexivă, construită, a lui Boccaccio, ci conţinutul şi forma, îndeosebi stilul lui Sacclietti se revendică de la spontaneitate şi naturaleţe. Putem, într-adevăr, să vedem din opera lui Sacclietti cum trăiau oamenii contemporani, preotul, călugărul, înalţii prelaţi care sunt reprezentaţi în puternice trăsături anticlericale. Oamenii, bărbaţii, femeile, copiii de orice mediu şi condiţie socială sunt făcuţi să trăiască, să se mişte, să se agite viu în faţa cititorului, aşa cum trăiau în casa lor, în piaţă sau în faimoasele *brigate spenderecie* (cete de petrecere). De altfel, cuvintele introducerii, scrise la volum de însuşi Sacclietti, sunt concludente pentru această înaintată poziţie a sa de narator realist. *„Eu, florentinul Franco Sacclietti, om cu puţine cunoştinţe şi talent, mi-am propus să scriu prezenta lucrare şi să strâng toate acele întâmplări antice şi moderne, care au existat în diferite feluri, pe vremuri, şi altele încă, la care eu am fost de faţă şi le-am văzut, şi unele care mi s-au întâmplat chiar mie…1".*

Este interesantă tendinţa, finalitatea scrisului lui Sacclietti. Ca şi Boccaccio, pătruns de optimism şi de încredere în viaţă, el îşi propune: *„să mângâie viaţa omenească, care cu boli pestilenţiale, cu morţi întunecate, este prea adesea vizitată*

Din nuvelele lui Sacclietti putem să extragem elemente suficiente pentru a încerca să trasăm un tablou al societăţii italiene în trecento. În puţine lucrări literare putem vedea zugrăvită cu o egală simplitate, naturaleţe şi fidelitate, o perioadă istorică surprinsă în caracteristica ei esenţială, ca în această carte a lui Franco Sacclietti. Ca alte calităţi ale celor *Trei sute de nuvele* se mai înscriu sinceritatea şi

spontaneitatea impresiilor, varietatea şi bogăţia amănuntelor care scapă istoricului, dar sunt esenţiale unui nuvelist de tip realist. Nu este exagerată afirmaţia că, în cele *Trei sute de nuvele*, găsim o cronică anecdotică profund fidelă a secolului al XIV-lea italian, şi în mod special toscan şi florentin.

Cum s-a şi afirmat – ca şi Carlo Goldoni care îi este asemănător prin spiritul de observator realist – şi Franco Sacclietti ar fi putut să scrie că întreaga sa muncă folosită pentru a-şi compune nuvelele a fost aceea „*di non guastar natura*? 25, fundamentul reformei goldoniene.

În ceea ce priveşte expresia, meritul principal artistic al nuvelelor sale este într-adevăr realismul, la care contribuie dinamismul dialogurilor agitate şi alerte, desprinse, vii, din realitatea cea mai imediată. Avem impresia unei rapide defilări prin faţa ochilor, ca imaginile caleidoscopului, a unei infinite scrii de figuri reprezentative, vii şi adevărate, surprinse într-o mare varietate de stări şi atitudini.

Acestei lumi satirice, umanistice, îi corespunde o formă adecvată, un stil viu, însufleţit, o limbă colorată, alertă. Conţinutului popular îi corespunde o formă populară, care poartă însă amprenta personală a scriitorului. Sacchetti a adus pe scena iluminată a literaturii, printre primii scriitori din lume, personaje din straturile „de jos", pe *ciompi* de exemplu, pe dărăcitorii Florenţei cu limba lor plebeană.

Remarcabilă este într-adevăr această fuziune, topirea cu totul artistică, care poate fi observată nu numai în conţinutul operei sale, a elementelor culte cu cele populare. Aşa cum declară şi Ugo Foscolo, mai mult decât în orice altă scriere literară, dialectul vorbit la Florenţa în secolul al XIV-lea apare în toată vigoarea sa în nuvelele lui Franco Sacchetti, despre care, atunci când le citim, avem impresia că autorul nu le-a scris, ci că ne vorbeşte direct.

Apare evidentă afirmaţia că prin spontaneitatea şi naturaleţea sa, Sacclietti seamănă mai ales cu Cellini. Dar în autobiografia cizelatorului florentin apare mai ales omul, individul, în timp ce la nuvelist apare alături de om, de individ, şi poporul, zugrăvit admirabil prin reprezentanţi tipici contemporani, prin acţiuni realiste, dinamice, prin mii de amănunte istorice, printr-o limbă vie. Materie, limbă, stil, totul este element constitutiv şi de extremă eficacitate artistică a acestei fresce literare, care reflectă starea de spirit a poporului

florentin, fidel tradiţiilor sale laice şi comunale.

Cu Franco Sacchetti, această ultimă voce a secolului al XIV-lea, constatăm că reprezentarea culturală a vremii prin exponenţi ca Dante, Boccaccio, Sacclietti, nu mai aparţine preoţilor şi călugărilor care sunt în afara lumii şi de aceea o privesc, o interpretează şi o redau fals, ci aparţine unor oameni activi, reprezentanţi ai vieţii adevărate, politicieni ori negustori energici, exponenţi de seamă, reprezentativi ai clasei burgheze în ascensiune şi care se consolida din ce în ce mai mult.

Concepţia lui Herzen despre Renaşterea italiana

Marele democrat-revoluţionar rus, strălucit filosof materialist, a enunţat şi unele principii şi păreri asupra Renaşterii, care pot să fie privite şi astăzi în lumina materialismului istoric ca printre cele mai înaintate concepţii ale vremii sale, în contrast direct cu majoritatea teoreticienilor istorici literari ori ai artei, contemporani ai săi.

Studiile în care s-au oglindit aceste juste idei sunt eseurile filosofice *Diletantismul în ştiinţă* şi *Scrisorile asupra studiului naturii*, care au fost apreciate înalt de însuşi Lenin:

„În Rusia iobăgească din perioada 1840 – 1850, el (Herzen) *a reuşit să se ridice atât de mult încât a atins nivelul celor mai mari gânditori ai timpului său. El şi-a însuşit dialectica lui Hegel, înţelegând că ea reprezintă «algebra revoluţiei». E*l *I-a depăşit pe Hegel, mergând spre materialism pe urmele lui Feuerbach. Prima dintre* Scrisorile despre studiul naturii (Empirism şi idealism), *scrisă în 1844, vădeşte un gânditor chiar şi astăzi mult superior sumedeniei de naturalişti empirişti contemporani şi roiului de filosofi contemporani idealişti şi semiideulişti. Herzen s-a apropiat nemijlocit de materialismul dialectic, oprindu-se în faţa materialismului istoric.1"***2** Este interesant de arătat care erau ideile dominante în literatura şi istoriografia vremii în legătură cu dezbătută problemă a Renaşterii.

Iluminismul francez, îndeosebi prin Voltaire, a opus totdeauna Renaşterea evului mediu, ca o probă de *„progres a minţii omeneşti*

Romanticii paseişti în schimb, având în frunte teoreticieni şi literaţi ca Chateaubriand ori Schlegel, au susţinut teza contrarie, considerând Renaşterea ca o epocă de deviere a dezvoltării istorice, ca o enclavă istorică, ca o ruptură, în urma reintroducerii păgânismului

---

[2] V. I. Lenin, Despre cultură şi artă, E.S.P.L.P., Bucureşti, 1957, p. 132.

antic în conştiinţa omenirii. Este clar că nici nu putea fi altfel pentru teoreticianul *Geniului creştinismului*, pentru care evul mediu era o culme într-adevăr paradiziacă a creştinismului triumfător, pentru romanticii paseişti care idealizau antiraţionalist instituţiile fundamentale ale veacului de mijloc, care stăteau sub semnul religiei preţuite atât de înalt de ei.

În Rusia din anii aceştia (1843), când apărea primul studiu al lui Herzen, un scriitor ca A. Homeakov scria despre *„antichitatea reîncălzită11* a Renaşterii şi regreta puternic viaţa evului mediu, „cu *ameninţarea tainică a religiei*, *cu adânca durere a inimii*, *cu veşnica luptă între pasiunile neobişnuite*, *cu supunerea şi exaltarea furtunoasă a superstiţiei*, *care răscumpăra desfrtul interior al omului prin suferinţe şi fapte exterioare1"*.

Este interesant de amintit aici şi concepţia pe care o avea tot în anii aceştia un mare scriitor francez ca Stendhal, din ale cărui *Cronici italiene* se poate vedea cum se preocupa de a-şi căuta şi găsi eroi printre cele mai puternice personalităţi ale Renaşterii, exaltându-le ca personaje care *„ştiau totul şi puteau totu11*, deci ca oameni *activi* ai epocii.

Dar cea mai înaintată concepţie despre Renaştere până la Herzen a avut-o Hegel, care – aşa cum rezultă din *Filosofia istoriei* – se afla pe o poziţie cu totul ostilă evului mediu, considerându-l ca o epocă în care feudalismul, în alianţă strânsă cu biserica, a dat cele mai puternice lovituri libertăţii, *fundamentând şi justificând cele mai neraţionale*, *sălbatice şi murdare lucruri*, *scufundând omenirea într-o groaznică noapte1 1*. Aidoma iluminiştilor, deci, prin această afirmaţie Hegel i se opune, arătând şi căutând să demonstreze argumentat că evul mediu nu e *„o simplă întrerupere în mersul istoriei* universaleci că el poate fi considerat totuşi ca o treaptă nouă a dezvoltării societăţii omeneşti.

Cu deosebita ascuţime dialectică, Hegel îşi dă seama de importanţa dezvoltării civilizaţiei comunelor, care dau puternice lovituri feudalismului şi bisericii, făcând ca în groaznica noapte a evului mediu să apară zorile dominaţiei Renaşterii. Cu deosebită ascuţime accentuează Hegel asupra caracteristicilor noii ere, în care omul îşi întoarce ochii de la contemplarea *„lumii* suprasenzoriale" către cunoaşterea lucrurilor lumii reale. Începând să se intereseze de viaţa sa interioară şi de natura înconjurătoare. Nu altfel va fi şi

faimoasa formulă a istoricului literar Burckhardt, pentru care Renaşterea înseamnă *descoperirea omului şi a lumii*.

În studiile sale *Diletantismul în ştiinţă* şi *Scrisori despre studiul naturii*, Herzen – apropiindu-se de Hegel, dar depăşindu-l prin claritate şi preciziune – arăta că Renaşterea este un fenomen istoric cu contradicţii noi esenţiale, cu numeroase rămăşiţe feudale, în care se dă o puternică luptă între elementele de vechi şi nou. Pentru el caracteristica cea mai profundă a creaţiei culturale în secolele Renaşterii este lupta îndârjită pentru o ştiinţă nouă.

Ca şi iluminiştii, şi îndeosebi ca Hegel, opunând evul mediu Renaşterii, Herzen – în faimoasa sa scrisoare despre *Scolastica* – arată că creştinismul „*i-a imprimat evului mediu caracterul lui posomorât, încordat şi sumbruu*.

Nimeni poate nu a caracterizat cu mai multă claritate şi vervă, am putea spune, scolastica, arătând că în această atmosferă, atât de înăbuşitoare şi fără orizont a evului mediu, „*numai formalistica, iedera palidă crescută pe zidul închisorii, suporta această atmosferă; lumina ei lunară, lâncedă, era lipsită de căldură şi de specificitate; problemele ei erau atât de departe de viaţă şi atât de meschine, încât cenzura zeloasă a papei o suporta. Ocupaţiile ştiinţifice de pe vremea aceea dobândiseră un caracter pur livresc, aşa cum nu I-au avut în lumea antică: cine voia să ştie deschidea cartea şi-şi întorcea faţa de la viaţă şi de la natură. Scolasticii căutau în urmă adevărul, ei voiau să înveţe adevărul, crezând că el se află în întregime scris şi, bineînţeles, nu înaintau de loc*".

În articolul al doilea „*Diletanţii romantici*, din ciclul *Diletantismul în ştiinţă*, Herzen va trasa un viu tablou al lumii medievale prin claritatea sintezei, prin puternicele şi bogatele culori. „*Descoperim în evul mediu* – scria Herzen – *cele mai grozave contradicţii, care*

— *Formal împăcate – se sfâşie cu ferocitate unele pe altele. Se atribuia propriei personalităţi dreptul unei libertăţi nemărginite – şi, în acelaşi timp, întregi stări sociale erau despuiate de toate condiţiile unei existenţe omeneşti; nu era vorba decât de spirit, de mortificare a trupului, de dispreţ pentru tot ceea ce este pământesc*

— *Şi totuşi n-a existat altă epocă în care patimile să bântuie mai fără frâu şi în care viaţa să contrazică mai mult şi convingerile, şi spusele, împăcându-se cu conştiinţa prin formalism, subterfugii şi autoamăgire (de ex. cumpărarea de indulgenţe). Era vremea minciunii*

sfruntate, *fățișe*".

În contrast cu această epocă a tenebrelor şi a dominaţiei scolasticii, Renaşterea, pentru marele gânditor materialist rus, este o perioadă pe care o consideră ca o cotitură decisivă în istorie, fiind deosebită într-adevăr în mod radical de civilizaţia şi cultura epocii medievale. Pe contrastul sumbrului tablou al vieţii medievale, pe care l-a trasat cu mână de maestru al clarobscurului, se ridică un minunat imn şi elogiu al vieţii, luminosul tablou al noii epoci în care viaţa caută să triumfe integral: „*Viaţa adevărată*, *nerecunoscută*, *repudiată*, *începu să-şi reclame drepturile*; *oricât ar fi încercat oamenii să-şi întoarcă faţa de la ea*, *îndreptându-şi privirile spre infinite depărtări*, *glasul ei puternic şi familiar omului trebuia să se facă auzit*; *inima şi mintea răspunseră chemării lui.a*

Imediat mai departe, Herzen, arătând ce înseamnă reînvierea antichităţii, se află pe o poziţie justă, arătând că reprezentanţii progresişti ai omenirii în Renaştere nu au imitat litera antichităţii, ci s-au folosit (le minunatul ei exemplu pentru a găsi puncte puternice de sprijin în favoarea susţinerii tezelor despre viaţa adevărată, descătuşată de lanţurile grele ale feudalismului teologal.

Acestui glas (al vieţii adevărate) *i se asocie curând un alt glas puternic*: *lutnea clasică înviase din morţi*. *Popoarele romanice*, *din care nu pierise niciodată fermentul roman*, *tăbărâră pline de entuziasm asupra moştenirii străbunilor*.

În toate domeniile activităţii omeneşti începu să se afirme o mişcare cu desăvârşire opusă spiritului propriu evului mediu; *tendinţa de a se lepăda cu orice preţ de trecut se manifestă cu toată puterea: oamenii voiau să respire în voie*, *voiau să trăiască.1, 1*

El dădea în felul acesta un răspuns întrebării dacă antichitatea este cauza principală a Renaşterii, cum susţinea majoritatea contemporanilor săi, mult mai just, arătând că moştenirea antică şi întoarcerea către ea i-a făcut pe oameni „*să vadă clar lucrurile11*, Ştiinţa, arta, literatura, totul s-a schimbat după modul antic, aşa cum biserica gotică ceda şi ea locul peripterului grec şi rotondei romane.

Iar mai departe, în *Scolastica*, Herzen defineşte în continuare epoca Renaşterii scriind: „*În această epocă plină de însufleţire*, *de energie*, *se ridicau de pretutindeni proteste împotriva vieţii medievale*,

*pretutindeni oamenii se lepădau de ea şi cereau o prefacere totală.1***3** «*Humanitas*, *humaniora*» *s-a auzit pretutindeni şi în aceste cuvinte derivate de la* pământ *omul a simţit un rivere memento*, *ce lua locul lui memento mori*, *a simţit că aceste cuvinte îi creează noi legături cu natura*; *humanitas nu le amintea oamenilor că vor deveni pământ*, *ci că au fost plămădiţi din pământ*, *şi ei erau bucuroşi să-i simtă sub picioare*".

În felul acesta a putut caracteriza, într-adevăr în mod strălucit, Herzen căile de orientare ale noii epoci, care înseamnă o cotitură decisivă în istoria omenirii. În articolul său despre diletanţii romantici el trece apoi la caracterizarea artei Renaşterii, pe care o pune, pentru a-i argumenta superioritatea şi valoarea, în contrast cu arta evului mediu, pe care o identifică cu adjectivele calificative ale *bizantinismului* ori *goticului*.

„*În mijlocul acestei mişcări* – scria Herzen – *se năştea lumea nouă*; *suflul ei începu să se simtă pretutindeni*. *Ridicând catedrala Sfântului Petru din Roma*, *omenirea s-a lepădat solemn de arhitectura gotică*. *Bramante şi Buonarroti preferau stilul impur al Renaşterii celui sever al ogivelor*. *Şi acest lucru este uşor de înţeles… Goticul… strâns legat de catolicismul evului mediu*, *de catolicismul lui Grigorie al VII-lea*, *de cavalerism şi de instituţiile feudale*, *nu putea satisface noile exigenţe ale vieţii*. *Lumea nouă cerea un alt trup*, *avea nevoie de o formă mai luminoasă care să nu se mărginească numai la a* năzui, *ci care să şi* desfete, *care nu numai să copleşească prin măreţie*, *ci să şi liniştească prin armonie*. *Oamenii şi-au întors privirile spre lumea antică*; *arta ei îi atrăgea*, *voiau să-şi însuşească arhitectura ei limpede*, *armonioasă ca o muzică încremenită*".

Catedrala de stil nou atesta că evul mediu şi modul lui de a vedea au luat sfârşit. După catedrala Sfântului

Petru arhitectură gotică a devenit imposibilă; *ea a devenit ceva perimat*, *un anacronism.1 1*

Cu o mare putere de sinteză, numai în câteva pagini, Herzen a izbutit să oglindească concepţia sa atât de interesantă şi de înaintată despre toate domeniile Renaşterii. După ce a definit în mod strălucit caracteristicile arhitecturii Renaşterii, în contrast cu aceea a goticului

---

[3] Homo de la humus. Homo — om, humus — pământ ; humanitas — omenire ; humaniora — cultura greco-latină clasică.

medieval, cu câteva rânduri mai departe el se ocupă şi de domeniul artelor plastice, arătând noua lor funcţiune şi dezvoltare: „*La rândul lor, artele plastice s-au eliberat şi ele. Biserica gotică îi ceruse altceva picturii decât catedrala Sftntul Petru. Bizantinismul exprimă unul din elementele esenţiale ale picturii gotice* Prin această propoziţiune, Herzen vrea desigur să arate că starea hieratică a figurilor picturii bizantine, funcţionalitatea lor, substratul lor idealist şi spiritualist era acelaşi ca şi în cadrul artelor plastice gotice, opunându-se în mod contrastant noului artelor plastice ale Renaşterii, care se revendică de la realitate şi viaţă.

„*Lipsa de naturaleţe a atitudinii şi a coloritului, măreţia severă ce detaşează de pământ şi de pământesc, intenţionată neglijare a frumuseţii şi a graţiei constituie negarea ascetică a frumuseţii pământeşti*; *icoana nu este un tablou*: *este o palidă schiţă, o aluzie. Firea artistică a italienilor nu putea, însă, să se menţină multă vreme în limitele artei simbolice şi, după ce i-a dat o tot mai mare dezvoltare, a părăsit, cam pe vremea lui Leon X, arta ce transfigura şi a trecut în domeniul exclusiv artistic. Chipurile măreţe, veşnice* – dei divini maeştri – *înveşmântară cerescul în toată frumuseţea trupului pământesc, şi idealul acestor maeştri a fost omul transfigurat, dar totuşi omul. Madonele lui Rafael reprezintă apoteoza formelor feminine virginale; ele, însă, nu sunt nişte fiinţe supranaturale, abstracte, ci nişte fecioare transfigurate. Ridicându-se până la cel mai înalt ideal, pictura a pus din nou, temeinic, piciorul pe pământ şi aici a rămas. Penelul bizantin abandonase idealul frumuseţii umane pământeşti al lumii antice. Pictura italiană, continuând-o pe cea bizantină, s-a lepădat de bizantinism în momentul culminant al dezvoltării acestuia şi, precum se vede, s-a reîntors la acelaşi ideal antic de frumuseţe*; *era un uriaş pas înainte*: *ochii noului ideal aveau o altă adâncime, în ei licărea un alt sens decât în* ochii deschişi şi orbi *ai statuilor greceşti. Reinsuflând viaţa artei, penelul italian i-a dat toată profunzimea spiritului, dezvoltat sub înrâurirea cuvântului divin. u* (În felul acesta Herzen subliniază noul caracter al artei Renaşterii în comparaţie cu arta antichităţii, în sensul adâncirii esteticii Renaşterii sub semnul acestei profunzimi a spiritului pe care o adusese totuşi creştinismul cu spiritualismul lui.)

Privirea circulară pe care Herzen a aruncat-o asupra suprastructurii Renaşterii s-a oprit clară şi pătrunzătoare şi asupra domeniului literaturii, desprinzând şi aci caracterul puternic al noului

pe care îl aducea cu sine concepţia despre lume şi om a Renaşterii: „*Şi în poezie se produce o revoluţie. Cavalerismul îşi pierde, în poezie, gravitatea contemplativă şi mândria feudală. Ariosto povesteşte jucându-se, cu sâmbetul pe buze, isprăvile lui Orlando al său. Vorbind despre cavalerism, Cervantes declară în faţa lumii, cu o răutăcioasă ironie, că acesta este neputincios şi inactual. Boccaccio dezvăluie viaţa călugărului catolic. Cu dârza sa cutezanţă de francez.*

Rabelais merge şi mai departe. Lumea protestantă îl dă pe Shakespeare".

Din analiza atentă a celor două studii, în care se oglindesc părerile lui Herzen despre Renaştere, credem că, mai cu seamă în domeniul caracterizării ştiinţei în această epocă, se dovedeşte cea mai înaintată şi ştiinţifică poziţie a lui Herzen, care, cu mai mult de un secol în urmă, se deosebeşte a fi un măiestrit mânuitor al metodei dialectice.

El poate arăta că, după un somn neliniştit de o mie de ani, omenirea a căpătat forţe noi pentru un nou progres al gândirii, în secolul al XV-lea s-au trezit alte cerinţe.

Îndeosebi în Italia, scria Herzen, „*a apărut o serie solemnă şi neîntrerupă de oameni puternici, care au pregătit propileele ştiinţei noi; în fruntea lor (nu în timp, ci în vigoare) a fost Ciordano Bruno, după care veneau Vanini, Campanella, Telesio şi alţii. Trăsătura principală a acestor luptători rezida în sentimentul viu şi just al îngustimii şi insuficienţei pe care o vădea cercul închis al ştiinţei contemporane lor, în năzuinţa atotcuprinzătoare către adevăr, într-un fel de dar al previziunii lui…11*

Herzen a putut să traseze, în acelaşi timp, un portret cu *totul* veridic al savantului din *epoca aceasta*, *care* se înălţa ca o măreaţă figură de luptător, de multe ori nevoit să prezinte adevărul luminos al ştiinţei sub vălurile utopiei sau fanteziei. Asemenea înalţi reprezentanţi ai umanităţii înaintate, înconjuraţi de prejudecăţi grosolane şi barbare, au păstrat şi sfânta amintire a lumii antice, şi amintirea faptelor trecute, şi cugetarea epocii lor; ei lucrau pe tăcute, temându-se de prigoană, de persecuţii, şi numea lor ignorată n-a fost încununată de glorie decât mai târziu… Pe atunci era un eroism – scrie Herzen – „*să te numeri printre levilii ştiinţei; pe atunci titlul de savant ducea mai curând la rug decât lu' academie. Şi ei mergeau la moarte inspiraţi de adevăr: Giordano Bruno a fost un savant şi Galileu tot savant…*"

În vremea aceasta de luptă a lui Herzen pentru accentuarea sensului revoluţionar al dialecticii lui Hegel, el putea scrie (CFR. *Dict. filosofic*): „*Dialectica eliberează într-un mod surprinzător pe om şi nu lasă piatră pe piatră din lumea tradiţiilor permanente*". În această principală lucrare filosofică a sa, care este *Scrisori despre studiul naturii*, Herzen a criticat în adâncime filosofia idealistă, materialismul metafizic, cerând îmbinarea materialismului cu ideea dezvoltării, îmbinarea ştiinţelor naturii cu filosofia, a teoriei cu practica. Astfel înarmat, el a izbutit să pătrundă şi să analizeze toate profundele contradicţii şi antagonisme ale Renaşterii, care putuseră scăpa idealismului filosofic – fie el chiar al lui Hegel.

„*Vremea răscoalei împotriva scolasticii este plină de dramatism. Citind biografiile, citind scrierile oamenilor energici, care sfărâmau cătuşele ştiinţei, veţi vedea deodată îndoită lupta în care se angajaseră*

„*… Au trebuit să treacă veacuri pentru ca ştiinţa să poată dezvolta prin metodă adevărurile pe care Giordano Bruno le exprimase cu entuziasm în chip profetic, inspirat. Această pătrundere a convingerilor proprii în sângele şi carnea lor le-a fortificat personalitatea, i-a susţinut în lupta lor exterioară; prigoniţi, rătăcind din ţară în ţară, înconjuraţi de primejdii, ei n-au căutat să ascundă, de teamă şi din prudenţă, adevărul pe care erau chemaţi să-i mărturisească, ci I-au răspândit pretutindeni; unde n-au putut să-i exprime de-a dreptul, i-au îmbrăcat în haine de carnaval, I-au înveşmântat în alegorii, I-au ascuns sub semne convenţionale, I-au acoperit cu un văl fin, prin care ochiul celui ager şi însetat de adevăr putea pătrunde, dar care-l ascundea de duşman: dragostea este mai perspicace, are ochi mai pătrunzători decât ura… u*

Trebuie deci, încă o dată, să mai subliniem – după acest lung, dar clar citat – că Herzen a ştiut să surprindă şi să arate cu multă preciziune care sunt limitele şi contradicţiile Renaşterii, în domeniul ştiinţei, ştiinţă care nu reuşise să se despartă în mod radical de tot ce însemna reminiscenţele astrologiei, alchimiei ele. Şi cum ştiinţa era încă obişnuită să înfăşoare ideile sale înaintate, revoluţionare în „*vălurile fine*" ale alegoriei, sau în călătoriile în ţările utopiei.

Cu acelaşi pătrunzător spirit de dialectician subtil, Herzen a putut să sesizeze şi să scrie despre persistenţa „tradiţiei" feudale, atunci când a arătat contradicţiile ştiinţei Renaşterii.

Dar Herzen n-a socotit niciodată că aceste elemente ar fi

preponderente în Renaştere şi el, neignorându-le, le-a arătat totdeauna nu ca fundamentale caracteristice ale culturii Renaşterii – cum fac astăzi antiteoreticienii burghezi ai Renaşterii, care încearcă s-o vadă ca o continuare fidelă a evului mediu – ci ca elemente contradictorii ale noii culturi şi ştiinţe.

Este cu totul înaintată şi surprinzător de ascuţită şi modernă concepţia lui Herzen despre caracterul parţial antidemocratic al umaniştilor, sublinierea ruperii reprezentanţilor noii culturi de masele largi. Ceea ce astăzi este foarte clar, datorită precizărilor lui Antonio Gramsci, nu putea fi tot atâta de limpede cu o sută de ani în urmă. De aceea putem considera ca surprinzător de ascuţite şi de juste ideile lui Herzen în legătură cu această caracteristică într-adevăr vulnerabilă a reprezentanţilor umanismului din quattrocento. Ideile acestea sunt extrase tot din scrisoarea despre *Scolastică*, adevărata cheie a înţelegerii concepţiei lui Herzen despre strălucita epocă din istoria omenirii.

„*Nu se poate să nu remarcăm, de altfel, că cultura clasică ce se răspândea în întreaga Europă era o cultură aristocratică*; *ea aparţinea păturii sociale* nedeterminate, *totuşi reale, a oamenilor instruiţi* proprio şic dictum (*în sensul propriu al cuvântului*), *juriştilor*, *clericilor*, *savanţilor*, *cavalerilor*… *În fine, aparţinea tuturor celor ce aveau existenţa materială asigurată şi care nu făceau nimic. Ţăranii şi gloata orăşenească, adică târgoveţii săraci, muncitorii, proletarii nu numai că n-au participat la această schimbare, dar s-au despărţit într-un mod şi mai tranşant şi mai adânc decât până atunci de pătura înzestrată cu o cultură artificială*”.

O altă problemă pe care a atins-o, şi putem încă o dată să afirmăm că Herzen i-a indicat o justă soluţie, este aceea, am putea spune, a periodizării epocii Renaşterii şi îndeosebi a stabilirii sfârşitului ei.

În *Scrisorile sale din Franţa şi Italia*, Herzen atinge

— Exagerând într-un fel – importanţa reformei pentru Italia. După el, Martin Luther şi Carol V au dat Italiei lovituri care au doborât-o pentru trei secole.

„*Reforma a zguduit şi schimbat Roma în toate privinţele; finanţele, politica, religia, moravurile. În Italia a speriat conştiinţa cu erezia, a surprins minţile prin posibilitatea căderii catolicismului, a îndârjit clerul şi I-a pus în poziţie de luptă, a dat puteri noi inchiziţiei şi a*

produs otrava subtilă a iezuitismului. Dominicanii tremurau pentru existenţa bisericii şi a ierarhiei… totul reia forme ascetice, frazele uitate au revenit pe buzele tuturor, au început posturile, ceremoniile exterioare, iar latura luminoasă a vieţii italiene nu mai răsuna decât la Ariosto".

În acest timp lupta Franţei şi Spaniei pe pământ italian a desăvârşit distrugerea Italiei din punct de vedere politic. *„Începe o nouă eră*, scrie Herzen. *Noi o putem socoti începând cu Carol V. Acesta a fost unul din principalii transformatori ai configuraţiei politice a statelor europene, el a ucis prin război viaţa trecută a Italiei. Perioada artistică a vieţii italiene nu coincidea cu curajul tineresc al gândirii noi, care abia rupsese cu scolastica, era o vreme de încântare pentru întreaga omenire, în special pentru Italia, care ştie atât de bine să se delecteze. Dar aci un alt duşman aştepta biata Italie. Este drept că i s-a permis să picteze, să sculpteze, să construiască, dar i s-a interzis să gândească, dar pe Galileu I-au întemniţat, dar pe Vanini şi pe Giordano Bruno i-au executat pentru metafizică. Vremea papilor umanişti, curajoşi, trecuse. Reforma a insuflat groaza Vaticanului, şefii inchiziţiei mergeau să ocupe tronul papal; contrar secolului, moravurilor ţării, aceşti oameni se întorceau din nou la o viaţă monahală severă. Caracterul de înverşunată persecuţie a fost inoculat catolicismului de către Reformă; cu un urlet de indignare, dominicanii au ridicat flamura cruciadei împotriva gândirii, iezuiţii au instruit ieniceri, pretorieni pe lângă biserici şi sfântul părinte"*.

*

Ideile despre Renaştere ale lui Herzen, pe care le-am arătat aici şi susţinut prin numeroase citate, surprinzătoare într-adevăr prin adâncimea lor, prin vastitatea orizontului îmbrăţişat, pentru puterea de sintetizare şi prin claritate, au o lacună care se poate explica prin profunda precizare a lui Lenin, că Herzen s-a oprit în faţa materialismului istoric**4**. Într-adevăr, Herzen caracterizează esenţial,

---

[4] Despre Scrisoarea lui Herzen despre Emptrie şi idealism, Lenin a scris că „vădeşte un gtnditor chiar şi astăzi mult superior sumedeniei de naturalişti empiiţişti contemporani şi roiului de filozofi contemporani idealişti şi semiideaUşti. Herzen s-a apropiat nemijlocit de materialismul dialectic, oprindu-se în faţa materialismului istoric(Lenin, Despre cultură şi artă, E.S.P.L.P., Bucureşti, 1957, p. 132.

de exemplu, diferenţele care există între evul mediu şi Renaştere, dar nu le explică niciodată cauzele. Aceasta o va face Engels peste ani. Caracterizând strălucit epoca Renaşterii în *Dialectica naturii*, Engels va căuta, va găsi şi va da explicaţiile şi caracterizarea noii epoci prin transformarea politică şi socială a Europei în secolele XV-XVI, prin înverşunata luptă de clasă din această epocă între feudalism şi burghezie.

Herzen a izbutit să nu scrie în mod apologetic despre Renaştere. El i-a văzut dialectic părţile pozitive şi negative, accentuând, de exemplu, asupra caracterului antipopular, aristocratic al culturii în Renaştere. El nu a putut să nu sublinieze puternicele rămăşiţe feudale din cultura Renaşterii. Dar, ca un dialectician subtil, el a ştiut totdeauna să distingă şi să discearnă, ştiind să sublinieze principalul şi caracteristicul în fenomene, ceea ce este tipic şi esenţial în situaţii şi lucruri, şi nu elementele secundare.

Pentru aceasta, el a ştiut să scrie cu atât avânt despre Renaştere ca despre epoca în care „*glasul vieţii a răsunat* puternicin care „*a triumfat lumina raţiunii* când omul şi umanul au intrat în centrul lumii. Tratând creştinismul ca factor determinant al caracterului „*posomorât*, *forţat*, *întunecat*" al evului mediu, lumea formalismului şi a concepţiei rigide despre viaţă, Herzen a biciuit cu rară artă scolastica şi feudalismul. El a exaltat cu cuvinte înflăcărate pe marii gânditori ai Renaşterii, a arătat marele lor rol în orientarea progresistă a omenirii spre epoca modernă. El a ştiut, în acelaşi timp, să sublinieze caracterul nobil, realist, al artei Renaşterii, exaltatoarea idealurilor de frumuseţe umană, terestră.

Este foarte important, totodată, să subliniem actualitatea concepţiei lui Herzen, care a scris cu atâta pasiune despre Renaştere, ca despre realităţi ale vremii sale, găsind destule puncte de contact în demascarea pedantismului unor anumiţi pseudosavanţi, împotriva scolasticismului. Şi el s-a ridicat împotriva aristocraţiei ţariste nu altfel ca împotriva obscurantismului lui Carol V, acela de la care a început „*guvernarea crudă*, *persecutarea a tot ce era original*, *individual*.

Herzen este actual şi pentru contemporaneitatea noastră, în care teoreticieni ai burgheziei, neoscolastici şi obscurantişti, glorificând medievalismul, declară că scolastica trebuie să fie considerată ca izvor fundamental al oricărei ştiinţe şi că Renaşterea nu este în esenţă altceva decât evul mediu. Herzen a dat o puternică

lovitură unor asemenea falsificatori ai istoriei, demonstrând umanismul strălucitor, lupta pentru libertate spirituala şi realism a artei Renaşterii.

Aşa cum ştim, Italia a fost ţara care s-a eliberat cel mai curând de feudalism. Ea nu a cunoscut, din aceste motive, idealurile şi instituţiile acestei orânduiri. Ea nu a cunoscut, de exemplu, cavaleria, care a fost mişcarea ideală a feudalismului. De aceea, literatura italiană nu a putut înregistra producţii literare originale, dedicate acestor teme. Primele povestiri cavalereşti, care au circulat în limba italiană, nu au fost altceva decât traduceri franceze ca: *Reali di Francia*, *Buovo d'Antonia*, *La Spagna în rima* etc. Ele erau recitate, în faţa poporului adunat în pieţe, de către povestitorii rătăcitori, numiţi *cantastorie* sau *cantimbanchi*.

Dar atunci când instituţiei republicane şi democratice a comunei i-a succedat *signoria*, în care puterea era concentrată în mâna unui unic stăpân, seniorul, aceşti stăpânitori au simţit nevoia de a-şi ilustra ascendenţa, de a-şi găsi strămoşi chiar printre faimoşii cavaleri ai lui Charlemagne, ai Regelui Artur şi ai Mesei Rotunde. Scriitorii, poeţii, care se concentraseră în jurul seniorilor mecenaţi din marile centre economice şi culturale ale Italiei, s-au străduit, uneori în spirit adulatoriu, alteori cu puternice note realiste, să înveşmânteze în strălucite haine literare aceste teze scumpe stăpânilor. Au înflorit, astfel, nenumărate poeme cavalereşti, dintre care trei pot fi considerate ca maxime realizări ale genului: *Orlando innamorato* – al lui Matteo Maria Boiardo, *Orlando furioso* – al lui Ludovico Ariosto şi *Morga*, *nle maggiore* – al lui Luigi Puici.

Este deosebit de interesant, prin caracteristicile sale, poemul lui Puici, străbătut de la un cap la altul de un puternic filon popular, manifestat îndeosebi prin latura ironică, prin satira incisivă, brutală câteodată, dar totdeauna scăpărătoare. Se manifestă aci întreg spiritul incisiv al „popolanul, i „florentin, pe care îl încarnează profund Luigi Puici.

Acest spirit specific Renaşterii şi burgheziei în ascensiune se caracterizează printr-o activitate continuă. Sunt exaltate viaţa, munca, ştiinţa, cultura, considerate ca mijloace de cucerire a lumii. A început epoca al cărei sens major este sintetizat în echivalarea între virtute şi acţiune, sau – în cuvintele unui umanist ca Pontano –, *virtutis laus omnis în actione constit*".

*

Luigi Puici s-a născut în Florenţa la 1431, dintr-o familie săracă, fiind frate cu Bernardo şi cu Luca, cumnat al Antoniei, toţi poeţi importanţi în constelaţia literară a Florenţei de atunci. În aşa fel străluceau, încât puteau contribui ca oraşul florilor să fie considerat iubit de muze, cum scrie Verino în *De illustratione*

Urbis Florentinae (Despre strălucirea oraşului Florenţa):

Carminibus patriis notissima Pulcia proles Qui non hano urbem Musarum clicat amicam Şi tres fratres domus una poetas? *27*

El a fost apreciat de către familia Medicilor, adevăraţii stăpânitori ai Florenţei vremii, burghezi bogaţi, mecenaţi, care dominau în mod absolut, până la tiranie, oraşul.

Îndeosebi îl preţuia mama magnificului Lorenzo, Lucrezia Tornabuoni. Şi lui Lorenzo îi era desigur foarte apropiat, deoarece în poemul acestuia, *La Caccia col falcone* (Vânătoarea cu şoimi), enumerându-şi prietenii care îl însoţeau la vânătoare, la un moment dat Lorenzo exclamă:

Ma Luigi Puici ov e Che non si sente? 28

Apropiat de Medici, Luigi Puici a primit însărcinarea de a duce la bun sfârşit mai multe ambasade la Milano, la Roma, la Napoli şi la Venezia. Într-o astfel de misiune dificilă pentru păstrarea independenţei politice a Florenţei, în echilibristica diplomatică atât de grea a unei Italii divizate, a murit Luigi Puici, la Padova, în anul 1484.

Un amănunt extrem de semnificativ este acela că autorităţile religioase au refuzat să-i oficieze slujba înmormântării, socotindu-l eretic şi ateu.

Luigi Puici face parte dintr-un mare grup de scriitori florentini, a căror caracteristică a fost promovarea unei literaturi realiste, reflectare a tendinţelor clasei celei noi, care Îşi consolida tot mai mult poziţiile dominante.

El a izbutit să imprime materiei epice, pe care povestitorii populari o recitau în pieţe, tendinţele societăţii vremii sale, sentimentele şi raţionamentele sale de poet realist, putând să fie considerat drept poetul cel mai independent al Renaşterii şi cel mai popular al întregii literaturi italiene. El a fost în întregime omul epocii sale, un cetăţean al liberei Florenţe, unul care râdea de sine însuşi după cum râdea şi de împăraţi şi seniori, care scria aşa cum vorbeau oamenii de rând, oamenii simpli ai oraşului său, *popolanii*.

În afara capodoperei sale, Luigi Puici a mai scris

— Totdeauna în italieneşte, pentru a fi înţeles de cei mulţi, infirmând tendinţa latinizantă reacţionară a umanismului italian – unele lucrări literare de valoare nu numai documentară. Dintre acestea amintim o *Giostra* pentru celebrarea unei victorii a lui Lorenzo de' Medici, o *Beca de Dicomano*, stanţe rustice, în care imită, uneori excesiv, *Nencia di Barberino* a lui Lorenzo. A avut în acelaşi timp o dispută, o „ceartă" literară, cu poetul Matteo Franco, scriind o largă serie de sonete spirituale în care îi ironizează pe călugări, îşi bate joc de aşa-numitele miracole, de metafizică şi de teologie. Astfel, încă de la început, Luigi Puici îşi precizează atitudinea faţă de religie, pe care va folosi-o ca element comic în *Morgante maggiore*.

Luigi Puici a mai participat (proporţia nu a putut fi precizată de istoria literară) la redactarea poemului epic, cavaleresc, al fratelui său Luca Puici, intitulat *Ciriffo Calvaneo*.

Dar, aşa cum am mai precizat, capodopera sa este poemul epic care cuprinde povestea unor aventuri cava-Ii'eşti, *Morganle*, care mai târziu a primit epitetul arbitrar de *mă-ggiore*.

I'oemul, scris sub impulsul unei sugestii a Lucreziei Tornabuoni şi recitat în consensul unanim la mesele Medicilor, urmăreşte îndeaproape vechile poeme recitate «le *cantastorie*, *Orlando* şi *Spagna în rima*. Subiectul este foarte simplu şi cunoscut, dar tendenţiozitatea, finalitatea poemului, structura lui poartă puternica amprentă a unui spirit nou.

Este vorba, în câteva cuvinte, de părăsirea armatei lui Carlomagno (Cliarlemagne) de către cel mai viteaz dintre paladini, Orlando (Roland). Orlando îndeplineşte acest gest, scârbit de calomniile trădătorului Gano di Maganza, care găsesc la Carlomagno o ureche atentă. Orlando este însoţit în aventurile sale de Morgante, un gigant, un uriaş care îi este foarte credincios şi care are drept armă enorma limbă a unui clopot. împreună, cei doi, paladinul şi scutierul său fidel, participă la numeroaso aventuri, înfrâng monştri şi giganţi, asediază şi cuceresc cetăţi şi regate. În căutarea lor vine Rinaldo, un alt campion, şi se întorc în Franţa pentru a-l elibera pe Carlomagno, care căzuse prizonier. După eliberarea acestuia, din nou dispreţuitor, Orlando se reîntoarce în Orient. Rinaldo, la rândul lui, îl alungă pe Carlomagno de pe tron, îl pune din nou şi apoi pleacă şi el în Orient pentru a-l reîntâlni pe Orlando. Ajunge în Spania, unde aruncă pe

fereastra propriului palat pe un rege care punea să fie bătute femeile, distruge complet o armată care îi fusese trimisă în urmărire şi în cele din urmă ajunge în Persia, unde, împreună cu ceilalţi paladini francezi, aduce la îndeplinire alte mari isprăvi de arme. Se reîntorc la Paris, apoi din nou în Asia, din nou la Paris, care este asediat şi eliberat de faimoşii paladini de trei ori. În vremea aceasta, trădătorul Gano îl sfătuieşte pe Marsilio, regele Spaniei, să-i asedieze şi să-i distrugă pe creştinii care, comandaţi de Orlando, îşi stabiliseră tabăra la Roncisvalle (Roncevaux), în aşteptarea tributului pe care sarazinii trebuiau să-i aducă francezilor. Diavolul Astarotte îl va aduce în zbor pe Rinaldo, care se afla în Egipt. În această călătorie aeriană, Astarotte, raţionând despre cele mai profunde probleme teologice, va vorbi ca un filosof reprezentant al umanismului. Între timp, Orlando moare în vestita bătălie de la Roncisvalle. Este descrisă apoi răzbunarea lui Carlomagno, care va face ca Marsilio să fie rupt în bucăţi iar Gano, trădătorul, spânzurat.

Acesta este subiectul poemului *Morgante maggiore* al lui Luigi Puici.

Mai înainte de orice trebuie să subliniem şirânsa legătură care există între poem şi producţiile populare. Nu altfel decât acei cântăreţi populari, *cantastorie* bău *cantimbanchi*, îşi recita Puici cânturile, stabilind între ele legături, în finalul fiecărui cânt anunţând subiectul, materia cântului următor. Neîngrijindu-se de structura ordonată, lucidă a poeziei culte, Luigi Puici şi-a extras materia poeziei aşa cum a găsit-o pe stradă, „*amestec de sacru şi de profan, de bufon şi de grav*". Niciodată el nu s-a gândit să acorde acestei materii un caracter aulic, eroic. Lumea pe care el o reprezintă este în realitate lumea burgheziei, care a făcut ca eroii, vestiţii paladini ai producţiilor epice franceze, *Chansons de gestes*, să coboare de pe înaltele lor piedestale şi să se comporte ca nişte simpli muritori.

Paralela cu *Chansons de gestes* este cu totul edificatoare pentru noul spirit care pătrundea de la un capăt la altul poemul lui Luigi Puici. Carlomagno (maiestuosul Charlemagne) a căzut în mintea copiilor, Gano (Ganelon) şi-a pierdut toată mândria, tot orgoliul care-l împinsese către trădare, Ulivieri (vestitul arhiepiscop Olivier, erou în lupte) a devenit un vânător de fuste.

Toate aceste elemente indică semnificaţia perspectivei noi din care este văzută instituţia feudală, depăşită, a cavaleriei. Cavaleria este

concepută acum de gândirea sănătoasă, este ironizată de râsul enorm al poporului, pe care îl reprezintă în scris burghezul liber, Luigi Puici. Într-adevăr, florentinii nu puteau înţelege altfel această instituţie. Se opuneau la preluarea „ortodoxă41 a cavaleriei prea multe raţiuni, în primul rând regimul social (comuna burgheză), spiritul practic şi realist al cetăţenilor Florenţei, a căror activitate era îndreptată către comerţ şi – deci – în contrast cu meseria armelor. Trecând prin comuna italiană, cavaleria s-a despuiat de toate elementele ei originare, nerămânând din ea decât o umbră, pierzându-şi caracterul aristocratic, caracterul militar, ajungând în realitate să fie obiect al caricaturii şi al parodiei.

Parodia aceasta însă este disimulată cu multă grijă şi artă în poem, ea apare chiar din însăşi materia faptelor, din acţiune, fără artificii de formă. Aşa este, de exemplu, Morgante, care poate să ucidă o balenă, să mănânce la masă un elefant, dar moare ucis de un răcuşor; aşa este Margutte, care poate face explozie şi muri din cauza râsului nestăpânit. Îndeosebi spiritul popular poate surprinde, culege şi reda în modul acesta profund realist realitatea lumii înconjurătoare. Iar întregul poem al lui Luigi Puici este reprezentarea integrală a acestui spirit popular.

În acelaşi timp, sub semnul aceluiaşi spirit popular, povestirea străluceşte, ţâşneşte către soare într-o frustă limbă populară, în cea mai elocventă expresie a dialectului florentin, limba fiind un alt flexibil instrument al realismului conţinutului. Limba poemului *Morgante maggiore* este a Florenţei vremii, minunată mai ales în dialogurile care parcă sunt culese de pe buzele popolanilor care se întâlneau zilnic în Piaţa Veche din oraşul crinilor. Şi din acest punct de vedere, al constatării că limba folosită de Puici este aceea a poporului florentin din quattrocento şi ţinând seama şi de faptul că limba reflectă spiritul unei populaţii, poemul lui Puici reprezintă, mai bine şi mai valoros decât multe alte documente, viaţa integrală a Florenţei din secolul al cincisprezecelea.

Dar marea facultate artistică a lui Luigi Puici este reprezentată mai cu seamă de originalitatea personajelor sale.

Iată-i, astfel, pe Morgante şi pe Margutte, în care mulţi cercetători au vrut să vadă întrupate caracteristicile poporului italian, simbolul defectelor şi virtuţilor lui. Astfel Morgante, fidelul scutier, ar reprezenta latura eroică şi cavalerească a poporului. El este credincios,

generos, curajos, nu poate să fie viclean. Inima lui este pură.

Margutte – dimpotrivă – deşi îi este tovarăş de drum, este deosebit de el, fiind hoţ, necredincios, rău

Ilcodalil. El este portretizat în culori foarte vii de către Puici şi într-adevăr poate să fie considerat drept unul din caracterele cele mai perfect realizate din poem, «realia lui putând fi o deplină mărturie despre marea forţă de portretist a talentului lui Puici. Margutte este într-adevăr una din cele mai vii şi plastice realizări ale epicii italiene. El este într-adevăr gândit în toate determinările lui artistice – chiar în cele secundare – şi este atât de original, o realizare literară atât de unică, atât de fără model, că nu poate fi comparat decât cu el însuşi.

O altă creaţie artistică, şi ea deosebit de originală, de caracteristică pentru spiritul nou al Renaşterii, este Astarotte, diavolul care are mai curând aerul unui savant, al unui filosof raţionalist, al unui logician, ieşit din şcoala realistă a burgheziei. Aşa cum a fost în cazul paladinilor, care s-au transformat în buni burghezi, şi diavolul a suferit acţiunea transformatoare a poetului, devenind un om ca toţi ceilalţi, nepăstrând din constituţia diavolească decât cel mult aspecte exterioare. El este mai înţelept, mai curtenitor şi mai generos decât toţi cavalerii. Purtarea lui este a unui adevărat umanist, reprezentativ pentru secolul său. Aşa cum îl numeşte, de altfel, şi Francesco de Sanctis, Astarotte este noul spirit al secolului. Liber-gânditor, cu mintea eliberată de orice funingine medievală, el consideră lucrurile, stările şi realităţile înconjurătoare numai la lamina raţiunii. El cunoaşte foarte bine astrologia, astronomia, îi poate vorbi lui Rinaldo, în zborul lor aerian, despre rotunjimea pământului şi, anticipându-l pe Cristofor Columb (să nu uităm că Puici era prietenul geografului umanist Paolo Toscanelli), îi declară ca dincolo de coloanele lui Hercule (strâmtoarea Gibraltarului) se află un alt emisfer, locuit ca şi al nostru şi că se poate merge într-acolo. Aceasta este faimoasa ipoteză a *antipozilor*, care a pasionat pe cei mai înaintaţi gânditori ai vremii. Octavele în care Astarotte proclamă aceste ipoteze însufleţite de spiritul cel nou sunt dintre cele mai de seamă realizări ale poeziei italiene, iar afirmaţiile sunt atât de clare şi de sigure, încât avem parcă părerea că Luigi Puici le-ar fi scris după descoperirea Americii.

Într-adevăr, Astarotte poate să fie considerat cea mai originală reprezentare a diavolului din istoria literaturilor. Luigi Puici, spirit independent, îndrăzneţ, a izbutit să dea unei figuri vechi (atât de

reprezentată în evul mediu) un conţinut integral nou.

Şi paladinul Rinaldo se înscrie sub acest semn al originalităţii de creaţie a personajelor pulciene. El a fost comparat cu însuşi autorul. Ca şi el, Rinaldo este impulsiv, impetuos, vesel, isteţ, lacom, dar avid mai ales de cunoaştere, manifestare deplină a spiritului Renaşterii. El este ars de setea de a şti, de a cerceta, de a cunoaşte cele mai ascunse adevăruri şi este plin de fervoare şi de entuziasm în actul cercetării. El este pătruns de aceste sentimente ale eternei tinereţi cercetătoare, este pătruns de dorinţa de a se manifesta, de a cuceri gloria, de a trece dincolo de limitele pe care le puneau cunoaşterea contemporană şi prejudecăţile vremii. El vrea să ridice pânzele în vânt pentru a străbate oceanul neexplorat încă. El lansează un strigăt eroic, care poate fi luat ca un simbol al acestei epoci de cercetare: „*Vivere e morir vuolsi apparando*" 29.

Dante îl făcuse pe Ulise să naufragieze după trecerea dincolo de coloanele lui Hercule, potrivit concepţiei

Halo creştine, care limitează forţa omului fără ajutorul g im (iei divine; Luigi Puici, în schimb, om al vremii sale – pe deplin încrezător în om şi în forţele sale – îi acordă toate posibilităţile de a cuceri adevărul – şi lui adevărul metafizic, ci unul practic, ştiinţific, uman.

Există, desigur, în această concepţie a lui Luigi l'ulei tot spiritul umanist al Renaşterii, opus misticismului medieval, o sinteză a epocii moderne. Căutarea adevărului, care era considerată în evul mediu ca o blasfemare adusă divinităţii, pentru Renaştere este o datorie umană, îndeplinită cu cea mai vie pasiune. De aceea Luigi Puici, poet al Renaşterii, nu mai construieşte din căutarea adevărului o tragedie ca Dante Aligliieri, ci o comedie pătrunsă de umanism, de speranţă, de încredere în forţele omului. De aceea el se poate despărţi de Rinaldo cu un surâs încrezător, în îndeplinirea misiunii sale de cercetare şi de aflare a adevărului:

E se ancor vivo un giorno e riuscisse
Dell'altra parte ove şi lieva îl *sole*.
Come molti miracoli şi vede.
Qual maraviglia? *Chipiu să men crede*. 30

Există în *Morgante maggiore* afirmarea întregului secol în cele mai intime tendinţe ale sale. Formula faimoasă, desanctisiană, mai poate fi folosită şi aici: „*Secolul întoarce spatele evului mediu*, *întoarce spatele formelor scolastice şi contemplărilor ascetice*, *abstracţiunilor*,

aruncându-se avid în explorarea naturii şi omului".

Trebuie să mai arătăm, ca o altă caracteristică a poemului lui Luigi Puici: tendinţa lui critică, realismul lui. Totdeauna, chiar în mijlocul „farmecelor11 şi al magiei.

Puici caută realitatea. Teiulinja critică, tendinţa fundamentală a talentului poetului florentin se aliază cu fantezia plină de vervă, dar şi cu realismul profund de la care prind viaţă şi se colorează toate caracteristicile poeziei sale.

În primul rând să ne mai amintim de felul cum îşi prezintă personajele, cum şi-a transformat pe paladinii, pe mândrii cavaleri ai lui Charlemagne, în popolani care au de la cavaleri doar coifurile şi zalele. Şi cât de mult au fost transformaţi în psihologia lor, mişcându-i din starea hieratică a *Cântecelor de gestes* către impulsivitatea francă a plebeilor, către sinceritatea de caracter, către cordialitate, către prietenie, toate caracteristici ale psihologiei oamenilor „simpli" şi nu ale aristocraţilor.

O altă caracteristică, şi ea „plebee", a personajelor din *Morgante maggiore* este limba acestor personaje, o altă dovadă a realismului şi a strânsei legături a lui Puici cu producţiile populare. Trebuie să arătăm că din corespondenţa sa reiese faptul că Puici era un cercetător atent al tuturor obiceiurilor populare, al modurilor verbale ale poporului. Aşa ne-o spune el însuşi, ca un modern lingvist: „*Şi cu toată buna mea stăruinţă şi cu biata mea osteneală, pe care mi-am dal-o pentru a căuta pretutindeni cuvintele necesare, pentru a le regăsi ade văirata origine, mergând eu însumi…*" Nu mai este nevoie să arătăm cu ce frecvenţă extraordinară sunt întrebuinţate în poem proverbele, expresia cea mai profundă a geniului popular.

Luigi Puici a izbutit să oglindească aspecte directe ale vieţii vremii sale prin scene bogat colorate, care ne arată nivelul gastronomiei, prin reprezentarea scenelor de vânătoare, utilizând frecvent metafore şi imagini extrase din dansurile vremii, din cântec, din arta de a naviga, din arta de a ţese.

Realismul lui Puici este original şi în descrierea bătăliilor, în dărâmarea „supranaturalului11, a acelui „*merveilleux chrétienti* – care era element motor în *Les chansons de gestes*.

Niciun alt poet al Italiei nu a făcut mai ridicol şi mai grotesc acest „supranatura111 decât Luigi Puici, cel care prin Margutte îşi bate joc cu mare vervă de toate credinţele religioase.

Iată de ce, după ce am citit cu atenţie poemul lui Luigi Puici, *Morgante maggiore*, putem să ne dăm seama cât de reprezentativă este această lucrare literară pentru quattrocento, secol care înseamnă trecerea fermă de la feudalism la burghezie, de la evul mediu la Renaştere, epoca descoperirii lumii şi a omului. Iată de ce poporul italian a considerat printre cele mai iubite cărţi ale sale pe acest *Morgante*, oglindă fidelă a vieţii populare a secolului de aur al marii mişcări progresiste a Renaşterii.

Cel mai mare poet italian al secolului, acela care a sintetizat renaşterea literară în toate caracteristicile sale esenţiale, s-a născut la 8 septembrie 1474, la Reggio Emilia. Părinţii săi erau contele ferarez Niccolò Ariosto, căpitan în slujba familiei d'Este, iar mama sa regiana Daria Malaguzzi. Ei dăduseră naştere la o ceată numeroasă de copii, dintre care Ludovico era primul din zece. Familia lui Niccolò se transferă mai târziu la Ferrara, acea insulă a feudalismului italian, unde adolescentul Ludovico avea să cunoască marile serbări de curte, la care erau reprezentate pentru prima oară în Italia vremii comediile anticilor Plaut şi Terenţiu.

Ca atâţia alţi scriitori italieni şi Ariosto a urmat, fără plăcere, cursurile de jurisprudenţă. Dar el a avut norocul de a-l întâlni ca maestru pe marele pedagog şi umanist Gregorio da Spoleto, al cărui elogiu, caracteristic de altfel pentru profesor şi maestru în general, avea să-i facă în cuvinte emoţionante: „*Celui che di uno scorzone che era*, *di una massa di carne inutile*, *mi ridusse a questa piu greta e gentile apparenza*: *celui chemi diede qualche cosa di piu* che il *padre mi-o stesso*, *avendomi dat-o l'asistere bene*, *menire l'altro mi die solamente Vessere uno dei tanti*…" 31 De la Gregorio da Spoleto, pe lângă profunda concepţie umanistă despre cultură, el a primit şi temeinice cunoştinţe de limbă latină; curând începe să scrie versuri în limba latină, având drept modele ilustre de imitat pe Horaţiu, Tibul sau Ovidiu.

Dar în anul 1500, pe pragul noului secol pe care avea să-i ilustreze cu atâta strălucire, îi moare tatăl şi iată-l pe Ludovico capul unei familii numeroase, care trăia deja în strâmtorate condiţii economice.

Poetul este aruncat din înălţimea versurilor sale în marea grijilor domestice, pe care le mărturiseşte cu note de amărăciune, dar şi cu un surâs de ironie spontană, care îi este atât de caracteristică:

Mi more îl *padre*, *e da Maria* îl *pensiero Drieto a Marta bisogna ch io rivolga*.

Ch9 io muţi în squarci et în vacchette Omero;

Truovi mărit o e modo che şi tolga Di casa una sorella e un'altra appresso.

E che Veredită non să ne dolga;

Coi piccioli fratelli, *al qui successo Ero în luogo di padre*, *far Vuffizio Che debito e pietà în avea commesso*… 32

Împins de necesităţile acestei stringenţe, Ludovico îşi caută o slujbă şi reia funcţia paternă, *devenind* pentru familia Este căpitan al fortăreţei Canossa şi apoi intrând în serviciul cardinalului Ippolito d'Este.

Niciodată nu a fost mulţumit de starea de curtean la care era obligat de sărăcie. Niciodată nu a iubit starea de poet adulatoriu, care era mai mult decât o modă în

Italia seniorilor, a tiranilor, care trebuiau să-şi aurească ascendenţa şi să-şi împodobească viaţa pentru a le fi uitate delictele. De altfel Ariosto, în repetate rânduri în *Satirele* sale, avea să se ridice cu rară violenţă împotriva acestei vieţi la curte, pe care nu o considera altceva decât o sclavie:

Se ben che del parer dei piti mi tolgo Chel stare în corle stimano grandezza;

Ch'io pel contrario a serviţii rivolgo…33

Mai mulţi ani este obligat să facă pe îl *cavallaro*, pe curierul familiei d'Este în mai multe misiuni la Roma, la Florenţa sau la Milano.

În cele din urmă, în 1517, refuză să-i urmeze pe Ippolito d'Este în Ungaria şi se licenţiază. Intră în anul următor în serviciul ducelui Alfonso şi guvernează, timp de trei ani, ţinutul Garfagnana. Dar va pleca şi de aci neputând îndura apăsarea vieţii de curte, activitatea şi slujba la un senior capricios, el care se simte ca o privighetoare în colivie:

Non şi adatla una sella o un basto solo ad ogni dosso; *ad un non par che l'abbia*, *all'altro strânge e preme e gli da duolo*.

Mal pud durare îl *rossignolo în* gabbia *piu vi sta* îl *cardellino*, *e piu* îl *fanello*; *la rondine în un di vi muor di rabbia*… 34

S-ar putea spune că o unică sclavie a acceptat-o Ludovico Ariosto, aceea a dragostei pentru Alessandra Benucci, care avea să-i închidă ochii în 1533, în mica sa casă din Ferrara, sub semnul

inscripţiei odihnitoare de pe fronton: „*parva sed apta mihi se nulla obnoxia*” 35!

El a iubit acest trai aparent liniştit, dincolo de fastul curţilor, pentru a-şi putea oferi posibilitatea creaţiei în care credea puternic. El n-a fost un luptător în viaţa tumultuoasă a secolului său, dar niciun sclav ca mulţi contemporani ai săi. Ariosto a putut să plângă asupra nenorocirilor patriei oprimate, să urască dominaţia străinilor, să judece sever opresiunile din partea seniorilor şi să se scandalizeze împotriva corupţiei curiei papale şi a clerului. Opera sa literară, şi îndeosebi epizodul *Zborul lui Astolfo* în lună, este o teribilă, nemuritoare vendetta a acestui spirit în aparenţă calm, a acestui filosof „bonom” al existenţei.

Aşa se demonstrează Ludovico Ariosto în cele şapte satire ale sale, care sunt tot atâtea fragmente ale unei autobiografii spirituale a poetului. Ele sunt scrise sub forma unor epistole adresate celor mai apropiaţi prieteni, un fel de epistolar versificat, în care Ariosto se autoportretizează în modul cel mai realist. Aruncând masca de curtean, poetul demască cu rară violenţă turpitudinea curţilor, tribulaţiile sale de om nenorocit, pentru că nu ştie să fie descurcăreţ în viaţă. El trasează şi portrete viu colorate ale unor seniori, care nu-l pot înţelege, îşi expune cu dezinvoltură ideile asupra vieţii, asupra moralei, surâzând de multe ori sceptic, luând lumea aşa cum este, negăsind remedii stărilor de lucruri respective. (Şi în asta constau tocmai limitele realismului său.)

Materia satirelor este viaţa însăşi a poetului, lumea în mijlocul căreia el se mişcă, Roma coruptă, serviciul la curte, turbulenta guvernare de la Garfagnana, sentimentele sale pentru Alessandra Benucci, grija pentru fiul său Virginio, melancolia pentru anii fugiţi. Satirele sunt un reflex profund al vieţii lui Ludovico Ariosto. portretul în realitate al unui intelectual care poate să-şi ia unele revanşe de ordin spiritual, proprii oamenilor de mare talent, faţă de contemporanii care nu-i înţeleg.

Tot ca alte documente ale vieţii contemporane, şi îndeosebi ale vieţii de curte, se înscriu şi cele cinci comedii ale sale, scrise în versuri libere, începând cu anul 1518. Prima dintre ele, *La Cassaria*, este în acelaşi timp prima comedie scrisă după regulile comediilor lui Plaut şi le-a părut miraculoasă celor din Ferrara, obişnuiţi să admire lucrările dramatice de acest fel numai în limba latină.

Celelalte comedii ale lui Ludovico Ariosto au fost *I supposiţi* (Copiii schimbaţi), *ÎI negromante* (Magicianul), *La lena* şi la *scolastica* (Scolastica), pe care aveau s-o sfârşească fiul său Virginio Ariosto şi fratele sau Gabriele.

În la *scolastica* se reflecta în profunzime viaţa studenţimii vremii, îndeosebi a celei ferareze. *La lena a* putut fi considerată drept capodopera teatrului lui Ariosto şi una din cele mai valoroase opere ale teatrului din cinquecento. Cu toate reminiscenţele sale de tip clasic, prin vioiciunea dialogului, a acţiunii, prin simplitatea intrigii, prin construirea măiestrită de caractere, *La lena* poate să fie preţuită ca o comedie modernă. În acelaşi timp este şi o violentă demascare a societăţii vremii lui, în toată corupţia ei. Realismul ci crud poate merge, în smulgerea vălurilor aparenţei, până la o sinceritate a expresiei care se învecinează cu naturalismul. Strălucesc în aceste comedii trăsături incisive, satirice şi ironice, care pot fi subliniate apăsat şi în cealaltă comedie a sa, intitulată *11 negroniante*. Îndeosebi este reliefată, în această din urmă comedie, figura omului de bun-simţ, a servitorului isteţ, care va deveni şi el o figură de revanşă a celor simpli în faţa celor puternici, în dramaturgia universală. Întrebat fiind de un personaj al piesei pentru ce el nu crede că Negromantul (magicianul) poate să invoce spirite, servitorul Temolo răspunde sub semnul bunului-sirtiţ, cu o ascuţită ironie, că o dată ce mari oameni cred în fantome, cum şi-ar permite el, un servitor, să contrazică această superstiţie:

Di questi spiriti a dirvi îl *vor*, *pochissimo Per me ne crederei*, *mă* îi *grandi uomini*.

E principi, *e prelaţi*, *che vă credono*.

Fanno col loro esempio, *ch io vilissimo Fante*, *vă credo ancora*. 36

Comediile lui Ariosto sunt întreţesute de la un cap la altul cu fapte şi evenimente ale vremii şi ale Ferrarei. Ele au spart tiparul modelelor clasice şi au contribuit la formarea comediei moderne.

În *Rimele* sale dedicate total aceleia care i-a fost unica femeie şi iubire, Alessandra Benucci, Ariosto – petrarchizând în maniera predilectă a modei secolului

— Izbuteşte însă să fie sincer de multe ori, evocând în mod realist o caldă senzualitate care-l copleşeşte.

Dar toate aceste lucrări literare sunt parcă pregătirea, acordurile preludiului care anunţă marea simfonie a capodoperei literare a Renaşterii italiene, *Orlando furioso*.

La această operă – care cuprinde în ea, sintetic, întreaga epocă a Renaşterii – Ludovico Ariosto a lucrat mai mult de zece ani. În 1516 a fost publicată prima ediţie, în 1521 a doua, iar în 1532, cu un an mai înainte de moartea autorului, cea de-a treia şi definitivă, având şase cânturi în plus faţă de prima.

Potrivit-tradiţiei epocii Renaşterii, poemul *Orlando furioso* reia acţiunea de unde fusese întreruptă în *Orlando innamorato* al lui Matteo Maria Boiardo. Poemul lui Ariosto debutează cu fuga personajului central feminin, Angelica. Această evadare a Angelicăi din Parisul asediat este motorul care va pune în mişcare imensa transmisie a întâmplărilor, a aventurilor şi peripeţiilor poemului. Îndrăgostit profund de Angelica, Orjando – care participa la apărarea Parisului – fuge la rândul lui pentru a o regăsi pe aceea de care era îndrăgostit. Trecând prin cele mai stranii aventuri, dând dovadă de extraordinară forţă şi curaj, învingând orice obstacol, ajunge într-o localitate unde află că Angelica s-a îndrăgostit de un tânăr sarazin, Medoro, şi că a plecat cu el în regatul ei din Catai. Din pricina imensei tristeţi şi disperări, pricinuită de vestea pierderii iubirii sale, Orlando înnebuneşte. (Iată explicarea titlului poemului.) Îşi smulge hainele, dezrădăcinează arbori, rătăceşte devastând prin Franţa şi Spania, trece înot în Africa, neputând fi liniştit şi reţinut de nicio fiinţă umană. Dar un campion de luptă şi prieten, paladinul Astolfo, izbuteşte să se urce pe calul întraripat, Ipogriful, până în cerul lunii, unde se păstrează tot ce a fost dispreţuit şi aruncat pe pământ. Aci va găsi el, de exemplu, lacrimi şi suspine de îndrăgostiţi, dorinţe zadarnice, adulaţii şi omagii, daruri închinate celor puternici pentru a obţine favoruri, versuri de adulaţie, activităţi în slujba curţilor şi un şir nesfârşit de vase, care conţin mintea celora care şi-au pierdut-o pe pământ. Cele mai multe dintr-o vase poartă etichete cu nume de poeţi, dar nu lipsesc nici cele ale îndrăgostiţilor, ale principilor, ale magicienilor, ale artiştilor, ale astrologilor etc.

Se află chiar şi vasul care conţine o parte din mintea însăşi a lui Astolfo. Într-un vas mai mare se află adăpostită şi mintea viteazului paladin al lui Cliarlemagne, Orlando cel nebun din dragoste. Coborât din ceruri, Astolfo, cu ajutorul altor paladini, îl constrânge pe furiosul Orlando să miroasă conţinutul vasului şi să-şi regăsească minţile, vindecându-se şi de nebunie, vindecându-se şi de dragoste. împreună cu Astolfo, Orlando asediază Bizerta şi izbuteşte să-i ucidă pe

campionul păgân, Agramante. Alături de firele acţiunii lui Orlando se ţes acelea ale nobilului războinic mahomedan, Ruggero. Acest descendent al lui Ilector se va căsători până la urmă cu Bradamante, viteaza soră a lui Rinaldo, şi în această căsătorie, peste generaţii, îşi va avea obârşia nobila familie a Estenzilor. Acestor două fire principale li se alătură, întreţesându-se, nenumărate alte fire secundare, alcătuind un imens şi variat covor. Ludovico Ariosto mânuieşte aceste fire cu o artă extraordinară, nelăsând niciodată o impresie haotică. Din aceste motive poemul a fost comparat şi cu o simfonie vastă, în care au fost însumate cele mai de seamă instrumente pentru a sintetiza Renaşterea literară.

Artiştii Renaşterii nu aveau pretenţia să inventeze ei materia poetică. Ei erau interesaţi mai ales de modul în care să exprime subiectele chiar preexistente. Jertfind şi el acestui mod literar, în care de altfel literaţii Renaşterii îi imitau mai departe pe clasici, Ludovico Ariosto şi-a extras materia din ciclurile medievale, continuând cele trei teme fundamentale existente în *Orlando innamorato*: luptele dintre sarazini şi Carlomagno, iubirea lui Orlando pentru Angelica şi iubirea dintre Bradaniante şi Ruggero. Ca şi Boiardo, Ariosto se pleacă stării de curtean, specifică pentru literatura Renaşterii.

1 acându-i să coboare pe seniorii săi, Estenzii, din obârşii atât de îndepărtate şi de nobile. Dar, spre deosebire de Boiardo, la Ariosto noi simţim că acest tribut de aduluţie este absolut impus, că este ca o obligaţie care trebuie să fie plătită, şi este plătită tendenţios putem să spunem, gândindu-ne la episodul cu Astolfo în lună, care este cea mai sângeroasă revanşă a scriitorului asupra acestor „stăpâni" ai pământului. Simţim chiar în versurile de „adulaţie" ale poetului ferarez un aer de superioritate, care ne aminteşte de virulenţa scrisorilor „flagelatorului11 principilor, divinul Pietro Aretino, acela care a subliniat atât de apăsat eternitatea scriitorilor, a marilor artişti faţă de cei „mari11 pentru un minut, care au fost efemerii stăpânitori.

Continuând aceeaşi linie a epocii Renaşterii italiene în ceea ce priveşte instituţiile feudale, umanizarea şi scoborârea de pe piedestal a paladinilor, reprezentanţii austeri şi îngheţaţi ai cavaleriei, Ludovico Ariosto I-a făcut pe Orlando nu să fie numai îndrăgostit (cum îl făcuse Boiardo), ci să şi înnebunească.

În acelaşi timp, Ariosto dă dovadă de o extraordinară artă realistă în descrierea gradată a nebuniei din dragoste a celui mai

înţelept dintre paladinii lui Charlemagne. Sunt acumulate o serie de detalii şi de particularităţi atât de caracteristice, atât de realist descrise, încât anumiţi cercetători au putut să recunoască cazul clinic al unei anumite forme de maladie mintală. Iar arta lui Ariosto ne descrie şi ne face să credem în acest fapt totuşi extraordinar.

O altă trăsătură caracteristică, care distinge *Orlando furioso* de alte producţii ale epocii Renaşterii italiene, este strânsa unitate de construcţie, am putea-o numi organică, a poemului. Aidoma splendidelor clădiri pe care le-a ridicat geniul arhitecţilor Renaşterii, care au împodobit Italia cu cel mai frumos veşmânt de piatră şi marmoră, ascultând de legile de aur ale simetriei şi armoniei, se ridică marmorean poemul lui Ariosto, sinteză muzicală a sentimentelor omului Renaşterii, a splendidei sale înfloriri, a marii dezvoltări a personalităţii umane. Ludovico Ariosto, cea de-a doua muză a Italiei – prima fiind Dante Alighieri – a izbutit să sintetizeze în trăsături tipice, caracteristice, de neuitat omul şi epoca Renaşterii. Toată gama umană a sentimentelor este parcursă într-o măiestrită gradare, realitatea este zugrăvită în multiforma ei varietate şi bogăţie de culori. Aşa cum *Divina Comedie* a sintetizat evul mediu, *Orlando furioso* sintetizează Renaşterea, antipodul epocii de întuneric şi obscurantism, intonând vieţii depline, frumuseţii, bucuriei de a trăi. E drept că uneori splendidul văl literar a izbutit să ascundă unele aspecte ale stărilor sociale care nu corespundeau integral unei culminaţii ca aceea descrisă de poem. Dar de cele mai multe ori această aspră realitate apare în poem, şi în felul acesta într-adevăr putem considera *Orlando furioso* drept o operă pătrunsă puternic de contemporaneitate.

Ludovico Ariosto s-a arătat şi el ca un satiric al instituţiei depăşite a cavaleriei. El a întrebuinţat pentru aceasta arma fină a ironiei, după cum recunoaşte şi Hegel. Din cavalerie el a atacat mai ales formula greoaie, medievală, păstrând ca deosebite trăsături pozitive ale personajelor sale (le cavaleri lealitatea, generozitatea, gustul pentru mari acţiuni, curajul, deci urnanizându-i, în sensul dezvoltării personalităţii umane a Renaşterii, pe gravii şi austerii cavaleri din *Chansons de gestes*. El nu a întors niciodată spatele Italiei, vremii sale şi realităţii, pentru a naviga pe mările fanteziei, ci a întrepătruns vechea lume cavalerească cu palpitările vieţii contemporane, cu propriile bătăi ale inimii sale sensibile, pătruns de aspiraţia patriotică către unitatea şi independenţa ţării sale. Pentru că trebuie reluată şi

afirmaţia că Ludovico Ariosto şi-a cristalizat poemul sub semnul absolut al specificului italian, făcând din *Orlando furioso* cel mai naţional poem al Italiei.

Ludovico Ariosto a creat „fabula" zborului lui Astolfo în lună pentru a putea spune în sfârşit toate marile adevăruri despre vremea sa. El a vrut să se răzbune în acel tărâm liber al cerului de tot ceea ce trebuise să spună şi să recunoască, silit, pe pământ. În lună s-a refugiat întreaga minte a oamenilor de pe pământ, acolo există imense băşici zgomotoase, tot atâtea mari imperii de altă dată. Acolo se află sub formă de greieri striviţi versurile de adulaţie intonate pe pământ, amestecate cu foaie sau cu bucăţi de sticlă sparte. Acolo se află sub forma unei grămezi de flori urât mirositoare faimoasa *Donaţiune*, prin care Constantin ar fi dăruit papalităţii stăpânirea imperiului roman occidental. Aci, în cerul liber al lunii, Ariosto a devenit judecător aidoma lui Dante şi lansează împotriva tuturor seniorilor Italiei cea mai usturătoare dintre răzbunări. Aci anihilează toată starea de curtean în care trebuise să se zbată ani de-a rândul şi se ridică el drept senior deplin al artei sale libere, care împarte fulgere de satiră ucigătoare. Spiritul marelui poet triumfă deplin asupra vicisitudinilor vieţii temporale. Şi Ariosto nu mai arată reverenţă, pe deplin pătruns de umanism, nici măcar faţă de religia catolică asupra căreia discută, prin Astolfo, cu evanghelistul Ion, deplorându-i excesele şi misticismul, putând primi pentru această atitudine, peste ani, supranumele pe care nu avea să-i cunoască de Voltaire al Renaşterii.

O altă caracteristică principală a poemului lui Ariosto, şi ea comparabilă *Divinei Comedii*, este iubirea de patrie care străbate *Orlando furioso* ca un fir incandescent. Ca şi Francesco Petrarca, Ludovico Ariosto exaltă gloria trecutului, evocă pe invadatori şi îndeamnă la unirea forţelor pe italieni pentru a-i putea alunga pe invadatori, pentru a purta sângeroasele războaie pe ţărmurile străine şi nu pe iubitul pământ italic:

Tempo verră che a depredar loro liti andremo noi, se mai sarem migliori… 37

Cu vorbe de flacără exaltă Ludovico Ariosto pe luptătorii pentru libertatea ţării, aşa cum făcuse Andrea Doria, apărătorul Genovei, împotriva hrăpăreţelor monarhii unitare, Franţa şi Spania:

Questa pietà ch egli alia patria nostra e degna di piu onor d'ogni battaglia… 38

Şi Dante Alighieri, pe care l-am evocat de atâtea ori, este desigur prezent lângă cuvintele violente cu care poetul se ridică împotriva dinastiilor europene, nedemne de a se opri şi fixa pe solul italian. „*Nu este permis*".

— Va proclama cu vocea înaltă a poeziei Ludovico Ariosto – „che il *Giglio in quel terren abbia rădice*. „39

El se va îndrepta şi împotriva Spaniei, pe care Geografia ar trebui s-o îndrepte, în expansiunea ei, către alte căi:

Non ha la Spagna l'africa vicina Che t'ha piu di quest Italia of fesa? 40

În acelaşi timp el va lansa o extraordinară invectivă împotriva oprimatorilor patriei, pe care îi asemăna cu oribilele liarpii:

Oh, *fameliche inique e fiere Arpie*.

Cu al Vaccecata Italia e d'error piena.

Par punir forse antique colperie…

Troppo falld chi le spelonche aperse Che gia molt anni crano state chitise Onde îl *fetlore e l'ingordigia emerse*.

Ch'ad ammorbire Itedia şi diffuse. 41

Iar mai târziu cuvintele se vor ridica cu mugetul flăcărilor unui rug uriaş pentru a zgudui, încă o dată dantesc, patria iubită, pentru a o trezi din prostraţie şi abjecţie. Ludovico Ariosto, emul al lui Dante pe acest tărâm, a izbutit să se înalţe până la una din cele mai teribile apostrofe din literatura italiană, găsind cuvinte arzătoare pentru a-şi mustra, pentru a-şi biciui ţara iubită, pentru a striga aidoma lui Dante imensa lui deznădejde, văzând-o pradă ruinii, inconştienta de propriul rău în care este scufundată:

O, *d'ogni vizio fetide sentina*, *dormi Italia imbriaca e non ti pesa ch ora di questa gente*, *ora di quella che gia serva ti fu*, *sei fatta ancella*? 42

Şi mai departe va ataca şi el, ca şi Dante, pe oamenii bisericii, pe care-i socoteşte drept cauză primă a tuturor relelor care s-au abătut asupra ţării.

Filonul patriotic al lui Ariosto se manifestă strălucitor şi în cele cincizeci de octave pe care poetul le-a adăugat cântului al XXXIII-lea la ultima ediţie. Francezul Clodoneu se gândeşte să ocupe Peninsula, dar profetul Merlin îi arată câte nenorociri vor trebui să îndure francezii dacă vor ataca Italia şi îi arată într-o succesiune, am putea spune cinematografică, pe urmaşii săi, care vor cuceri onoruri şi victorii dacă

vor apăra solul italian şi, dimpotrivă, dezonoare şi moarte dacă vor ataca Peninsula. Mai departe, sub semnul dorinţei unirii Italiei, Ariosto avea să-şi demonstreze credinţa într-un principe, care îl anticipează pe prototipul lui Niccolò Macbiavelli. Dorind un principe italian, poetul vrea să-i opună eventualelor dorinţe şi ipoteze de stăpânire ale dinastiilor străine, care îşi disputau între ele supremaţia, prin bătălii purtate, în Italia.

Trebuie să mai spunem că poemul celei de-a doua glorii a literaturii italiene este o corespondenţă de deosebita armonie între fond şi formă. Poate că niciun alt poet nu a avut ca Ludovico Ariosto marele dar al spontaneităţii, al expresivităţii imediate, vibrante şi colorate. Stilul său variat aderă la toate meandrele povestirii sau ale acţiunii personajelor, trecând cu rară artă de la liric la epic, la satiră sau ironie, contrapunctându-se, întreţesându-se polifonic. Ca şi la Dante se poate vorbi de o facultate atât de plastică, încât poate fi numită sculptorică, a stilului din *Orlando furioso*. Versul popular al strofei, numită *octavă*, a căpătat la Ludovico Ariosto o vibraţie de o extraordinară muzicalitate, o fluiditate infinită, o supremă euritmie.

Se poate vorbi în acelaşi timp, ca despre o altă calitate a poemului, de utilizarea celei mai expresive limbi italiene.

Pentru toate acestea *Orlando furioso* este considerat, după *Divina Commedia*, cea de-a doua mare capodoperă a geniului poporului italian.

Niccolò Machiavelli

În această epocă de criză şi de servitute politică, pe care o traversează Italia la sfârşitul secolului al XV-lea, a apărut un scriitor, un teoretician, o expresie necesară a vremii sale, având foarte clară concepţia că Italia nu putea să-şi cucerească şi să-şi menţină independenţa fără a fi unită, total sau în cea mai mare parte, sub autoritatea unui unic conducător politic. Acest scriitor se numeşte Niccolò Machiavelli şi este unul dintre cei doi giganţi ai cinquecentului, celălalt, culme a Renaşterii literare, fiind fără îndoială Ludovico Ariosto. Aşa a fost numit de altfel şi de Engels, care-l număra pe Machiavelli printr-o titanii Renaşterii.

Niccolò di Bernardo Machiavelli s-a născut în Florenţa, la 3 mai 1469, dintr-o familie guelfă, care dăduse până atunci cetăţii numeroşi priori şi gonfalonieri. Cultura pe care şi-a însuşit-o Machiavelli în noua Atenă, cum era supranumită Florenţa, a fost profund umanistică. Îi

erau foarte familiari scriitorii latini, dar fără îndoială că-i citise şi pe greci. A fost contemporanul mai tânăr al lui Lorenzo de' Medici, Marsilio Ficino, Angelo

Poliziano, Picco della Mirandola, Girolamo Savonarola. Trebuie să subliniem de la început că, mai mult decât de cărţi, spiritul ascuţit al lui Machiavelli a fost cizelat de către o vastă experienţă şi profundă observaţie a vieţii, a politicii şi a istoriei. Şi fără nicio îndoială că evenimentele la care a fost prezent puteau să-i ofere o materie şi subiecte vaste pentru a-şi exercita darurile sale excepţionale de observator şi de cercetător. Pentru că, într-un scurt interval istoric, a avut ocazia de a vedea alungată dinastia Medicilor în 1496, restaurarea republicii florentine, activitatea îndrăzneaţă şi până la un punct democratică şi progresistă a lui Girolamo Savonarola (şeful fracţiunii republicanilor austeri, numiţi *piagnoni*, care se opuneau epicureismului Renaşterii şi tiraniei Medicilor şi a partizanilor lor, numiţi *palleschi*), Girolamo Savonarola încerca, într-un fel, să restaureze austeritatea monahală, dar mai mult din punct de vedere etic decât religios. Lupta pentru reformarea bisericii avea să fie însă până la urmă înfrântă şi austerul Girolamo ars pe rug.

În 1498 Niccolò Machiavelli intră în serviciul public al patriei sale, pe care o iubea „*mai mult decât sufletul*", aşa cum avea să scrie, în ultima scrisoare către marele său prieten Francesco Vettori, pe patul de moarte. Este numit secretar al Cancelariei florentine şi a avut sarcina mai multor ambasade în Italia ori în străinătate. Dintre acestea amintim ambasada pe lângă regele Franţei, Ludovic al XIII-lea, pe lângă împăratul Germaniei, Maximilian I, pe lângă papa, pe lângă ducele Valentino, mai bine cunoscut sub numele de Cesare Borgia. Sunt foarte interesante, pentru cei care vor să vadă în ducele Valentino modelul viitor al *Principelui*, următoarele fraze, extrase din raportul făcut de către secretarul iniccold Machiavelli câmmitorilor Florenţei: „*... Acest senior* (Cesare Borgia) *... este atât de curajos că nu există niciun lucru mare care să nu-i pară mic, şi pentru glorie şi pentru cuceriri nu se odihneşte, niciodată şi nici nu cunoaşte oboseala sau primejdia; el ajunge într-un loc înainte ca să înţelegi de unde a plecat; se face iubit de soldaţi, îi are înrolaţi pe cei mai buni bărbaţi ai Italiei*

— *Lucruri care îl fac formidabil şi victorios, la toate mai adăugându-se şi un noroc constant*

Fără nicio îndoială că acest fragment ne demonstrează cum cu o

privire pătrunzătoare, cu un ochi sagace şi lipsit de prejudecăţi, Machiavelli observă în ambasadele şi misiunile sale oamenii şi lucrurile.

Aşa cum declară el însuşi, cei cincisprezece ani în care s-a aflat în serviciul comunei florentine nu i-a dormit, nu i-a jucat, ci i-a cheltuit *în* afaceri de stat, în care a cucerit o mare experienţă.

Când se reîntoarseră Medicii în 1512, Machiavelli a fost dat afară din treburile publice. Acuzat de a fi participat la o conspiraţie împotriva Medicilor, la începutul lui 1513, este arestat şi torturat.

În felul acesta se sfârşea ceea ce Machiavelli numea *„lunga experienţă a lucrurilor moderne"* şi, nemaiputând să activeze, se retrase şi rămase timp de şase ani într-o forţată lipsă de activitate politică, într-o fermă a sa, în care îşi continua studiile favorite (*„continua lecţie a celor anticeli*) şi se distra jucând table cu ţăranii. Viaţa aceasta a sa la ţară ne este descrisă cu o rară vioiciune şi spirit critic într-o altă vestită scrisoare către prietenul Francesco Vettori (datată 10 decembrie, 1513).

Nu putem continua fără a aminti de lucrările scrise de Machiavelli între anii 1499 – 1510, rezultate fidele ale observaţiilor sale, ale sagacităţii sale atât de ascuţite. Considerăm că toate aceste lucrări sunt o pregătire pentru opera sa viitoare. Aceste lucrări demonstrează şi nestrămutata convingere a autorului în ideea unităţii Italiei după exemplul marilor monarhii militare. Dintre aceste lucrări amintim: *Discorso sopra le cose di Pisa* (Discurs asupra situaţiei din Pisa); *Descrizioni del modo tenuto del Duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli* (Descrierea modului în care ducele Valentino I-a asasinat pe Vitellozzo Vitelli); *Sopra la provisione del danaro* (Despre aprovizionarea cu bani); *Ritratti delle cose della Magna* (Tablou al situaţiei din Germania); *Ritratti delle cose di Francia* (Tablou al situaţiei din Franţa) etc.

Niccolò Machiavelli a primit, în 1520, din partea sinioriei sarcina de a scrie *Istorie fiorentine*, iar în 1526 profundele sale cunoştinţe în arta războiului au fost utilizate pentru construirea apărării Florenţei împotriva ameninţărilor imperiale.

În ziua de 22 iunie 1527 Machiavelli a murit în sărăcie, dar va fi mai târziu îngropat în acel mare Panteon italian, care este în realitate biserica Santa Croce din Florenţa.

*

Au fost unele ipoteze pentru a explica apariţia lui Machiavelli la Florenţa. Ele sunt limpezi şi se impun oricărui cercetător atent. Florenţa acelor vremuri râmăsese încă inima Italiei; aci se mai păstrau lineamentele unui popor, imaginea patriei şi libertatea care nu vrea să moară. Comuna florentină mai avea încă o serie de glorioşi apărători ai libertăţii sale, care făceau posibilă apariţia unor figuri ca Savonarola, Capponi, Miclielangelo, Francesco Ferucci, precum şi anonima, dar extraordinara rezistenţă colectivă a florentinilor împotriva armatelor papei sau ale împăratului. Şi libertatea o dată pierdută se gândeau cum s-o recucerească.

Concepţia modernă a lui Machiavelli a trecut dincolo de zidurile cetăţii sale, el fiind convins că instituţia statului-comimă era o formă a trecutului şi că destinele Florenţei se legau de cele ale întregii Italii. Acesta a fost gândul dominant al lui Machiavelli, unica şi marea sa ţintă, raţiunea vieţii sale, scopul întregii sale activităţi: lupta pentru formarea unui stat unitar, central în Italia. Pentru a ridica Italia din fărâmiţarea sa teritorială, din poziţia sa feudală, pentru a-i crea o forţă politică demnă de a fi luată în consideraţie, Machiavelli simţea nevoia imperioasă a statului unitar, pe care el I-a creat teoretic în tratatul său intitulat *Principele*.

Lucidul secretar florentin a creat şi a fundat teoretic *raţiunea de stat*. Pentru a întemeia şi consolida statul unitar, el îşi dă seama că are nevoie de absolut toate forţele naţiunii şi ale raţiunii. După el politica trebuie să fie considerată ca o activitate autonomă, cu principii şi legi deosebite de ale moralei şi religiei. Aceste idei au o mare importanţă filosofică pentru că în mod implicit reînnoiau în epocă „*concepţia despre morală şi religie* (…) *adică întreaga concepţie despre lume*". (Observaţia este făcută într-un mod clar şi sintetic de către Antonio Gramsci în ale sale *Note su Machiavelli*.)

Dar Machiavelli nu este numai, cum se obişnuieşte să se spună, „*omul politic în general*", „*omul de ştiinţă al politicii11*.

El este în realitate, aşa cum s-a mai spus, expresia necesară a timpului său, legat de exigenţele timpului său. Marxistul Antonio Gramsci, care mai mult decât toţi ceilalţi a ştiut să scruteze profund opera lui Machiavelli şi să emită noi judecăţi şi consideraţii, poate să sublinieze o serie precisă de astfel de exigenţe ale vremii lui Machiavelli. Printre ele se înscriu, în primul rând, luptele interne ale republicii florentine şi structura particulară a statului, care nu ştia să

se elibereze de reziduurile comunalo-municipalistice, adică de o formă devenită greoaie. O altă exigenţă a vremii lui Machiavelli o constituie luptele dintre statele italiene pentru formarea unui echilibru pe teritoriul Italiei, echilibru împiedicat de către papalitate şi celelalte reziduuri feudale. Un alt element al acestei serii este constituit din luptele statelor italiene, mai mult sau mai puţin solidare, pentru stabilirea unui echilibru european, sau mai bine zis necesitatea unui echilibru intern italian şi exigenţele statelor europene în lupta pentru hegemonie. Şi Antonio Gramsci putea să conchidă răspicat: „*Niccolò Machiavelli e în întregime omul epocii sale*, *iar ştiinţa lui politică reprezintă filosofia vremii*, *care tinde la organizarea de monarhii unitare absolutiste1*”.

În acelaşi timp putem considera că în conştiinţa lui Machiavelli a răsărit o nouă lume. Toate lucrurile trecutului, toate formele politice anticvate, toate formulele sunt dărâmate în spiritul florentinului. Omul lui Machiavelli, materialist putem spune, dincolo de barierele religiei crede puternic că această viaţă este realitate şi adevăr profund. Omul lui Machiavelli nu mai este contemplatorul medieval, ascetul, ci omul energic, rinascimental din acest punct de vedere, care acţionează neabătut în vederea unui scop. A pune omul în centrul activităţii şi a-l face să activeze urmându-şi aptitudinile, *restituire Vuomo nella sua serietă e nella sau attivilăli* 43, este un alt fundamental postulat machiavelian.

Sunt dărâmate lumea medievală, conjuncturalul, elementele supranaturale. Scopul fundamental, centrul activităţii, era considerat patriotismul şi – pentru patrie, pentru stat (în accepţia dată de Machiavelli) – totul era îngăduit; drepturile patriei erau declarate superioare oricăror altor drepturi şi socotite fără de limită. Voinţa patriei şi interesul ei constituiau *suprema lex*. Raţiunea de stat, salvarea publică, *vox populi*, în sensul de consimţământ general, forma acum bazele teoriei statului laic, creat de acest reprezentant al burgheziei înaintate, acest ilustru teoretician, care-şi baza concepţia fermă pe acţiunea concretă a omului capabil, *pentru necesităţile sale istorice*, *să acţioneze şi să transforme societatea*.

Pentru Machiavelli politica nu este altceva decât arta de a conduce oamenii, de a întemeia deci statul. Pentru o asemenea acţiune trebuie folosită forţa. Această observaţie o face şi Karl Marx:

„*Începând cu Niccolò Machiavelli*, *Hobbes*, *Spinoza* etc. în

timpurile moderne, *fără a mai vorbi de autorii mai vechi*, *forţa este considerată pe baza tuturor regulilor juridice şi pentru acest fapt toate teoriile privitoare la politică au fost separate de etică*. *u* Aşadar, doctrina lui Machiavelli nu era, nici chiar pentru contemporanii săi, ceva livresc, un monopol al unor gânditori izolaţi, o carte secretă, care circula numai între iniţiaţi.

Toate aceste afirmaţii, pe care le-am făcut până acum, pot fi considerate ca sinteza micii cărţi denumite *Principele*, şi care a cunoscut o extraordinară faimă nu numai literară. Biblioteci întregi au fost scrise în jurul acestei cărţulii, care a făcut ocolul lumii. Şi fără îndoială că această carte a lui Machiavelli poate fi considerată şi ca un act de credinţă arzătoare în destinul propriei patrii, în viitorul ei, în reabilitarea ei politică.

Acest tratat nu este altceva decât o sumă de regule, de sfaturi şi de norme, un fel de memorial cum se scriau atâtea în cinquecento. Aceşti cinquecentişti vor să scrie despre tot şi să răspândească toate cunoştinţele posibile (o altă puternică trăsătură a Renaşterii şi a moştenirii ei în legătură cu caracterul larg al răspândirii ştiinţei).

Principele este un adevărat program de redeşteptare naţională. Sfaturile pe care Machiavelli le dă unui ipotetic şi ideal principe conducător de stat sunt sinteza experienţei şi observaţiilor sale. Substanţa esenţială, vitală, a acestei cărţi este *ideea italiană*, ideea unităţii politice a acestei ţări divizate şi teritorial, şi politic.

Pentru Machiavelli sfaturile pe care le da principelui său îşi au rădăcina în convingerea că politica îşi are regulelo proprii de acţiune, care uneori nu seamănă cu cele ale vieţii comune, că are exigenţe particulare de acţiune, care creează o morală deosebită. Când o acţiune converge către binele statului – spune Machiavelli – atunci ea îşi autocreează morala proprie. Moralitatea constă în a activa, în a fi dinamic. Unica discriminare a binelui, a justului sau a răului este raţiunea statului: „*Salvarea publică este suprema lege*”. În cartea a III-a a *Discursurilor* sale, Niccolò Machiavelli putea să scrie în cuvinte lapidare – ca o sentinţă definitivă – acest *credo* al omului activ, al omului de stat al Renaşterii, al unui luptător neabătut pentru unitatea statului: „*Acolo unde se hotărăşte soarta patriei nu trebuie să fie luată în seamă nicio consideraţie nici de just*, *nici de injust*, *nici de milă*, *nici de cruzime*, *nici de lăudabil*, *nici de reprobabil*; *dimpotrivă*, *lăsându-se totul deoparte*, *să fie urmat acel partid care salvează viaţa patriei şi-i menţine*

libertatea11. Şi în *Vita di Castruccio Castracani* (Viaţa lui…), faimos condotier, definea în alte cuvinte lapidare esenţa aşa-numitului machiavelism: „*La vittoria*, *non* îl *modo della vittoria ti* rec*ala gloria*" 44.

Fără nicio îndoială că *Principele* este rezultatul acelei tendinţe politice italiene care constă în crearea unui stat puternic, care să-şi apere cetăţenii de invaziile trupelor străine, să devină arbitrul tuturor sfâşierilor interne italiene.

Luptând cu arma artei sale literare pentru statul italian, având mereu în faţă exemplul marilor monarhii unitare, Franţa şi Spania, Machiavelli este în întregime omul epocii sale şi, aşa cum scrie şi Antonio Gramsci, *ştiinţa sa politică reprezintă filosofia vremii*, *cart tinde la organizarea monarhiilor naţionale absolutiste*, *forma politică care permite şi facilitează o ulterioară dezvoltare a forţelor productive ale burgheziei*". Poate că şi amintirea trecutului Romei, înflorită în clima Renaşterii încă nestinse, este o altă bază pentru construcţia *Principelui*.

Dar este evident că figura principelui este inspirată mai ales de Cesare Borgia, un tipic reprezentant al cinquecentului, acela care vrea să domine prin forţă. Şi Antonio Gramsci reia *cu mare* fineţe această veche afirmaţie, demonstrând că „sălbăticia" principelui este îndreptată mai ales împotriva rămăşiţelor lumii feudalq, nu împotriva claselor progresiste. Principele trebuie să pună capăt anarhiei feudale – şi asta o făcea Valentino în Romagna, sprijinindu-se pe clasele producătoare, de negustori şi ţărani. Pentru aceasta Machiavelli creează teoretic miliţia naţională, recrutată din masele ţărăneşti, forţă armată deosebită total de trupele de mercenari.

Această carte a fost scrisă de Machiavelli pentru poporul italian pentru a-l convinge şi conduce la crearea statului unitar.

Este interesanta explicaţia modernă a *Principelui*, pe care o dă Antonio Gramsci. Trebuie să ţinem seama, referind-o aici, de condiţiile în care a fost scrisă de marele om politic italian, din adâncul închisorilor fasciste în care a rămas până la moarte. După Gramsci, dacă ar trebui să se traducă în limbaj politic modern noţiunea de *principe* „*… ar trebui să se facă o serie de distincţiuni*: *principele ar putea fi un şef de stat*, *un şef de guvern dar şi un şef politic care vrea să cucerească un stat sau să întemeieze un nou tip de stat*".

„*În acest sens principele ar putea să se traducă în limba modernă*

«. *partid politic* („*In questo senso* îl *principe potrebbe tradursi în lingua moderna* «*partito politico*».)

Capitolul final al *Principelui* este un adevărat imn naţional, o voce teribilă prin care strigă întreaga Italie, toată mândria italienilor care dăruiseră lumii miracolul Renaşterii, o vendetă implacabilă pentru atâţia ani de opresiune: „*Ne pute această barbară stăpânire l*. Acest capitol final, scris într-o manieră jacobină, a plăcut într-un mod absolut iluminiştilor şi jacobinilor revoluţiei franceze. Edgar Quinet îl putea numi *Marsiliesa* secolului al XVI-lea. Şi este într-adevăr strigătul naţional al unui întreg popor, ura împotriva străinului opresor *în* numele „*virtuţii italice*"; „*virtii grande nelle membra quando non mâncasse noi capi*" 45. Iar noi găsim, desigur, în capitolul final al *Principelui* accentele canţonelor patriotice ale lui Francesco Petrarca.

*

Dar în afară de II *principe*, Machiavelli a mai scris şi alte cărţi, dintre care pe câteva le-am menţionat. Mai amintim: *I discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (Discursurile asupra primei decade a lui...), *L'arte della guerra* (Arta războiului), *Le istorie fiorentine* (Istoriile florentine), *La vita di Castruccio Castraccani* (Viaţa lui...). În toate aceste lucrări găsim puncte de vedere şi idei care ne apar ca neaşteptat de moderne şi avansate. În realitate, putem să descoperim, de

9 – Noi studii italiene exemplu, în Machiavelli un observator atent şi lucid, care poate să sesizeze aspecte ale luptei de clasă (bineînţeles fără a utiliza acest termen) ca motor al dezvoltării societăţii omeneşti. Machiavelli se apropie de un punct de vedere materialist în interpretarea istoriei şi a rotului personalităţii în istorie. Autorii celor două mai preţuite istorii ale literaturii italiene, Francesco de Sanctis şi Luigi Settembrini46, au subliniat şi ei aceste caracteristici teoretice ale lui Machiavelli, arătând că pentru el istoria nu este altceva decât un perpetuu „*contrast*" (luptă în realitate) între cei „*tari11* şi cei „*slabi*", şi nu desfăşurarea unui plan secret al providenţei, al unei legi universale a naturii umane şi al unei idei care s-ar numi dumnezeu, ci necesara consecinţă a pasiunilor omului. Cum poate să fie considerată concepţia lui Machiavelli, care declară într-o manieră sintetică că faptul istoric este forţa lucrurilor şi că lumea nu este ordonată de forţe supranaturale şi cauzale? Istoria nu este o înşiruire de fapte întâmplătoare şi providenţiale, ci o înlănţuire necesară de cauze şi efecte, rezultatul forţelor puse în mişcare de părerile, pasiunile, ideile

şi interesele oamenilor. De Sanctis mai încerca să determine şi aria politicii sau a artei de a guverna, aşa *cum* ea apare în concepţia lui Machiavelli: *„nu lumea etică, ci lumea reală, aşa cum există într-un anumit loc şi într-o anumită epocă. A guverna, în concepţia lui Machiavelli, înseamnă a înţelege şi a dirija forţele care mişcă lumea. Om de stat, deci principe, este numai acela care ştie să calculeze şi să mânuiască aceste forţe şi să le dirijeze către scopurile sale"*.

Fără nicio ezitare putem să vedem cu mare claritate în concepţia lui Machiavelli triumful Renaşterii, ultima consecinţa a acestei uriaşe mişcări culturale, sub formele realismului. Această mişcare înseamnă mai ales emanciparea omului de supranatural, de evul mediu, înseamnă, aşa cum s-a mai spus, descoperirea lumii şi a omului.

Dărâmând evul mediu şi instituţiile lui statale de tip feudal, Machiavelli reînnoieşte, clădind suprastructura statală pe alte baze, moderne. Distrugând teocraţia, el îi substituie statul unitar, laic, autonom şi independent. Cu toată educaţia sa de tip umauist, cu toată marea sa plăcere de a se îmbrăca festiv atunci când îi citea pe iubiţii săi autori latini şi greci, Machiavelli nu este altceva decât un tipic reprezentant al burgheziei înaintate, al acelei clase care a fost iniţiatoare şi stimulatoare a cotiturii decisive a laicii Renaşteri.

O altă concepţie, şi ea foarte înaintată pentru vremea sa, e conţinută în definiţia dată de el naţiunii. Trăsăturile distinctive ale naţiunii, această nouă*ente* care-şi face apariţia în dezbaterile teoreticienilor, sunt limba, hotarele (teritoriul), rasa şi istoria.

Niccolò Machiavelli, teoreticianul statului laic, nu putea să nu intervină în marea dezbatere care a agitat întregul ev mediu, lupta pentru puterea temporală, dintre papalitate şi imperiu. El se arată foarte hotărât şi urmează îndeaproape concepţia celuilalt înflăcărat susţinător al ideii italiene şi al puterii laice, Dante Alighieri. Nicio confuzie nu trebuie să existe în exercitarea celor două puteri. Şi el rezervă religiei domeniul cerurilor, şi el vrea ca religia să fie separată de orice temporalitute, de orice prepoteujă şi autoritate laică. Pentru acest reprezentant tipic al burgheziei, pentru acest om ai încă nestinsei Renaşteri, pentru acest arzător propagandist al statului laic, dărâmător al suprastructurii feudale, noi tip etic nu mai este contemplativul, omul teologiei – sfântul – ci omul activ, patriotul. Cea mai de seamă virtute în etica machiavelliană este aceea de a fi totdeauna, până în ultima

clipă a vieţii, activ şi de a activa mai ales în slujba patriei, care trebuie să fie edificată şi consolidată.

Cunoaşterea lumii şi a realităţii ei, aceasta este baza vieţii şi a activităţii ei. De la Machiavelli până la Galileo Galilei se deschide luminoasa cale a experienţei întovărăşită de observaţii, având drept scop final căutarea adevărului.

În *Discursurile* lui Machiavelli găsim încă o dată reafirmată concepţia luptelor sociale ca forţă motrice a istoriei. Sinteza pe care a făcut-o Francesco de Sanctis după lectura *Discursurilor* poate să fie şi astăzi valorificată. În societate – afirma Machiavelli – nu există în fond decât două categorii, a celor care posedă şi a celor care 1111 posedă, bogaţii şi săracii. Iar istoria nu este altceva decât lupta între cel care are şi cel care nu are. Ordinea, instituţiile politice sunt mijloace de echilibru între clasele antagoniste. Şi aceste mijloace sunt libere când au la bază egalitatea. De aceea libertatea nu poate să existe acolo unde sunt nobili sau clase privilegiate.

O altă modernă concepţie a lui Machiavelli o găsim închisă în formula: „*logica guvernează lumea*”. Fără îndoială, eroul lui Machiavelli, acela care înţelege legile naturii şi ale vieţii, acela care este însăşi aplicarea logicii este principele.

Trebuie să mai subliniem o altă calitate excepţională a scrisului lui Machiavelli, absoluta sa sinceritate în faţa marilor probleme. Aşa cum îndrăznise Dante Alighieri, la fel Niccolò Machiavelli a avut îndrăzneala, considerând drept cea *mai* de seamă datorie a sa, de a spune întreg adevărul poporului italian, de a-l face conştient de toate relele şi nenorocirile patriei sale.

Decadenţa vremii şi-a găsit „biciul” – şi într-adevăr simţim tonul lui Dante Alighieri în următoarele fraze, care oglindesc în acelaşi timp elevaţia crică şi profundul patriotism al lui Niccolò Machiavelli: „*… Dacă virtutea care domnea atunci şi viciul care domneşte acum n-ar fi mai limpezi decât soarele, aş fi mai reţinut în vorbe. Dar fiind atât de pe faţă lucrul acesta, că fiecare poate să-i vadă, voi fi curajos şi voi spune deschis ceea ce voi înţelege din aceste vremuri, astfel încât sufletele tinerilor care vor citi aceste scrieri ale mele să poată să le evite pe acestea şi să-şi propună să le imite pe acelea*”. Şi Machiavelli şi-a ţinut făgăduiala, judecând cu severitate papalitatea, principii, regele şi mai ales pe reprezentanţii aristocraţiei; aceste rămăşiţe feudale au rămas într-adevăr prinse pentru eternitate, ca insectele în chihlimbar, în

această magnifică descriere: „*Gentilomi sunt numiţi acei leneşi care trăiesc în belşug din veniturile proprietăţilor lor. fără să se îngrijească de ele sau de cultivarea lor, sau fără vreo altă osteneală să-şi agonisească traiul. Aceştia sunt foarte primejdioşi în orice republică şi în orice provincie. Dar mai primejdioşi sunt cei care, în afară de mai sus-zisele averi, comandă fortăreţe şi au supuşi care le dau ascultare. De aceste două feluri de oameni sunt pline regatul Neapolelui, pământurile Romei, Romagna şi Lombardia. De aici îşi trage rădăcina faptul că în acele provincii nu a fost niciodată vreo republică, nici* vreo *viaţă politică, pentru că astfel de categorii de oameni sunt în întregime duşmanii oricărei civilizaţii*”.

Din aceste fraze ale lui Machiavelli putem să desprindem o altă idee modernă, aceea că scopul omului este de a munci şi că cel mai mare duşman al civilizaţiei este lenea, trândăvia. Aceasta este o altă puternică lovitură îndreptată împotriva tuturor instituţiilor medievale, ale feudalismului exploatator.

*

Niccolò Machiavelli a scris, şi cu deosebite rezultate, lucrări de proză artistică, dintre care amintim pe faimosul arhidiavol Belfagor, ale cărui peripeţii îl prefigurează pe nemuritorul nostru Kir Ianulea şi este fără îndoială configurat sub semnul marelui narator Giovanui Boccaccio.

Dar lucidul observator, care a fost totdeauna Machiavelli, îl găsim ca pe un artist al cuvântului în special în cele două comedii artistice *Clizia* şi *Mandragola* (Mătrăguna).

Fără nicio înnodială că *Mandragola*, reprezentată cu mare succes în anii din urmă şi pe scenele româneşti, este o adevărată capodoperă a teatrului italian şi una din cele mai de seamă comedii universale. E o comedie care poate fi definită drept comedie de caracter, şi în care Machiavelli – cu un deosebit de ascuţit spirit de observaţie şi ironie – zugrăveşte în trăsături puternic realiste descompunerea absolută a moralei religioase pusă, în mod cinic, în slujba banilor. Este o altă lovitură dată de lucidul secretar florentin împotriva instituţiilor feudale, şi mai ales împotriva corupţiei clerului. Tipul central al comediei este Fra Timoteo şi în el Machiavelli a cristalizat tipul ecleziastului corupt. Un asemenea tip era foarte frecvent în mănăstiri, mai ales în cele de călugăriţe, despre care un cardinal ca doctorul Cantarini putea să spună că sunt mai mult

bordeluri decât mănăstiri.

S-a făcut o apropiere între Fra Timoteo şi Tartuffe, dar trebuie să arătăm profunda noastră convingere că precursorul, şi fără îndoială inspiratorul lui Tartuffe, este mai natural şi mai sincer. Acest tipic reprezentant al clerului corupt a transformat biserica într-o prăvălie şi lucrurile sfinte în marfă de vânzare. Dar această prăvălie nu prea rentează pentru că oamenii nu prea mai sunt interesaţi de marfa care se vinde acolo. Totuşi, ca un bun negustor, rămâne mereu în prăvălia-biserica sa pentru că, aşa cum declară clar*: „În biserică marfa lui e mai* preţuită şi Machiavelli găseşte accente viguroase de demascare absolută în cuvintele pe care le pune în gura fratelui Timoteo, care acuză pe ceilalţi confraţi ai săi că nu se străduiesc să menţină reputaţia de făcătoare de minuni a unei icoane a Fecioarei Maria, aflată în acea biserică: „… *Am spus rugăciunea de dimineaţă*, *am citit o viaţă a sfinţilor părinţi*, *m-am dus în biserică şi am aprins o candelă care se stinsese*, *am schimbat vălul unei madone făcătoare de minuni*. *De câte ori le-am spus eu călugărilor s-o ţină curată*? *Şi se mai minunează apoi că lipseşte credinţa*. *Oh*! *cât de puţin creier mai nu şi călugării ăştia*… Acest viclean călugăr, cum mai sunt de altminteri atâţia în *Decameronul* lui Boccaccio, desfăşoară toată inteligenţa sa pentru a putea înşela o femeie. Şi nu pentru sine, aşa cum fac reprezentanţii *Decameronului*, ceea ce ar fi din punct de vedere natural explicabil, ci pentru un altul, pentru a putea câştiga bani. Cuvintele cu care o împinge pe donna Lucrezia pe calea păcatului sunt într-adevăr o capodoperă a artei celor din tagma Tartuffilor: „*Nu mai şovăi*, *fiica mea*, *eu mă voi ruga lui dumnezeu pentru tine*, *voi spune rugăciunea* Îngerului *Rafael ca să te întovărăşească*. *Du-te repede şi te pregăteşte pentru taina asta*, *că s-a înserat.1”.*

Mandragola poate să fie considerată şi ca o realizată satiră a superstiţiilor, evidentă mai ales în credulitatea, cu totul vizibilă, a personajului Messer Nicia – mare doctor în pandecte, dar un biet om în cunoaşterea naturii feminine.

Mandragola mai poate să fie considerată şi ca o cronică a vieţii florentine din epoca respectivă. Ea reprezintă o lume dinamică, în care supranaturalul este făcut ridicol şi ţintuit la stâlpul infamiei. Comedia este generată mai ales din acţiune şi din reacţia diverselor caractere intrate în şoc. Scenariul, trama sunt sobre, de o naturaleţă vie şi simplă, scrise într-o limbă flexibilă, parcă culeasă din gura

„popolanului" florentin.

Mandragola anticipează teatrul modern de moravuri. Din nefericire, Machiavelli nu a dat dovadă de aceeaşi forţă dramatică şi artistică în cea de-a doua comedie a sa, *Clizia*, care poate să fie considerată mai degrabă o copie îndestul de servilă a *Casinei* comediografului antic Plaut.

*

Câteva cuvinte despre aşa-numitul machiavelism. S-au făcut observaţii în ceea ce priveşte limitele lui Machiavelli.

Dintre ele amintim pe aceea că în opera sa găsim mai degrabă drepturile statului decât ale omului, ale individului.

Dar noi am avut ocazia să subliniem importanţa, de exemplu, acordata de Machiavelli educaţiei, muncii, continuei activităţi. De fapt s-a numit astfel (şi se foloseşte şi astăzi expresia de *machiavelism*) ceea ce este convenţional şi accesoriu în opera lui Machiavelli.

În realitate, şi nu putem să nu parafrazăm pe de Sanctis, machiavelism înseamnă omul considerat ca o fiinţă autonomă, care îşi ajunge sie însăşi, care are în natura sa scopurile şi metodele sale, legile dezvoltării sale, ale măreţiei şi decadenţei sale, ca om şi ca societate şi deci nu (putem adăuga) divinitatea şi supranaturalul.

Pe o asemenea bază a construit Machiavelli toate componentele suprastructurii – istoria, politica, ştiinţele sociale. Şi a adăugat, pentru înălţarea unui asemenea edificiu, observaţia lucidă, logica care guvernează lumea, experienţa, exemplul întâlnit în altă parte, studiul atent şi profund de-a lungul atâtor ani al realităţilor propriei ţări. „*Pe ruinele evului mediu Machiavelli schiţează o lume* – a scris de Sanctis – *întemeiată pe patrie*, *pe naţionalitate*, *pe libertate*, *pe muncă*, *pe bărbăţia şi seriozitatea omului*. „Lucrul acesta îl pozitivează pe Machiavelli, ideolog în realitate al burgheziei, adept al voinţei de fier pentru edificarea statului laic unitar şi independent. Cu toate că nu a fost în stare să înţeleagă în întregime cauzele care generează lupta de clasă, el a intuit legile care impulsionează istoria şi a căutat să le explice în lucrările sale. El rămâne unul dintre cei mai mari gânditori politici italieni şi un neîntrecut prozator istoric şi comediograf.

Torquato Tasso

Burghezia italiană nu a putut depăşi starea sa corporativă, nu a găsit în sine capacitatea de a fonda un stat unitar şi puternic, capabil să reprezinte o forţă faţă de statele înconjurătoare. Această incapacitate a

dus la decăderea Italiei, care nu numai că nu a reuşit să întemeieze patria, adică totalitatea şi unitatea politică, ci şi-a pierdut şi independenţa, şi primatul în istoria Europei.

O altă cauză, şi ea fundamentală, a rezultat din noua structură economică europeană. Viaţa cetăţenească după concepţia statul-oraş a trebuit să cedeze în faţa formei avansate a statului naţional unitar. S-a creat în felul acesta un dezechilibru între Italia şi restul Europei. Să ne amintim de ceea ce se întâmplă: Carol al optulea şi trupele de invazie franceze au dat Europei semnalul asediului Italici. Începe perioada de jafuri, care durează mai mult de o jumătate de secol. După cincizeci şi şase de ani de lupte între Franţa şi Spania (1503 – 1559), prin tratatul de la Château-Cambrésis este asigurată dominaţia spaniolă în Italia.

Şi aşa rămâne Italia o sută patruzeci de ani, de la 1560 la 1700, sub dominaţia unui nou feudalism.

Să ne amintim şi împrejurările de ordin economic pe care le generase descoperirea Americii şi consolidarea monarhiilor unitare, Franţa şi Spania. Porturile Mediteranei nu mai reprezentau prea mare lucru în faţa avântului impetuos al porturilor Oceanului Atlantic. Posesorii acestor porturi au făcut în aşa fel ca comerţul italian să nu mai fie pentru ei un concurent de temut. Marii comercianţi italieni, nemaiavând posibilitatea traficului, caută să-şi investească banii în cumpărarea de pământuri. Burghezia italiană cunoaşte în felul acesta o stratificare distinctă: marea burghezie, care formează în realitate un fel de nouă aristocraţie de tip feudal, şi mica burghezie, profund slăbită din toate punctele de vedere.

Asigurată dominaţia spaniolă (Spania era un stat de civilizaţie mai mult medievală decât modernă şi ducea, oriunde îşi întindea dominaţia, în primul rând intransigenţa sa religioasă), pentru a frâna mişcările rebele ale vremii, pentru a salva credinţa catolicismului, se iniţiază activitatea faimosului Consiliu din Trento.

Din 1517, când Martin Luther s-a revoltat pentru prima dată, până în 1555, când Reforma a fost sancţionată în Imperiul germanic, biserica catolică a suferit asaltul unui mare număr de reformatori, dintre care principalii erau discipolii lui Luther, Calvin şi Zwingli. Pentru a pune capăt acestor mişcări, biserica catolică a început o acţiune de frânare a liberului examen, a gândirii, să împiedice dezbaterea filosofică sau ştiinţifică. Această acţiune, menită să stingă reforma luterană, avea să culmine printr-un Consiliu la care trebuia să

participe catolici şi luterani. Protestanţii însă au refuzat şi, la Consiliul care a avut loc la Trento între anii 1545 – 1563. au participat numai catolici. Scopul fundamental al Consiliului a fost de a reafirma autoritatea absolută a papei, care este declarat suveran suprem al pământului, atât în lucrurile lumeşti cât şi în cele spirituale („*şi nello spirituale che nello temporale*"), cu absolută putere asupra tuturor principilor, regilor şi împăraţilor. Pontificele mai era şi interpretul suprem al credinţei şi şeful clerului. Această vastă acţiune retrogradă de apărare a bisericii catolice, îndreptată în special împotriva Reformei, a fost numită Contrareformă.

Şi fără îndoială că catolicii au simţit nevoia să activeze pentru că Reforma protestanta, chiar de la începuturile sale, cunoscuse un puternic reflex şi ecou şi în Italia, centrul catolicismului mondial. Printre cei care au activat pentru noile idei ale lui Luther a fost şi Pier Paolo Vergerio (1495 – 1565). El a combătut mai ales instituţiile care frânau libertatea de conştiinţă şi de expresie: Inchiziţia şi *Indicele* – pentru că Consiliul din Trento compilase un *Indice al cărţilor oprite* şi instituise o congregaţie specială pentru a-l ţine la zi. (De exemplu numele lui Machiavelli sau Pietro Aretino, *Decameronul* lui Giovanni Boccaccio nu puteau fi pomenite sau citite de un catolic credincios.)

Cu Consiliul din Trento, care nega în realitate competenţa raţiunii şi a conştiinţei individuale, Reforma, şi diviziunea din sânul catoliscismului devine definitivă.

Un alt rezultat al Consiliului din Trento a fost transformarea bisericii într-un fel de monarhie absolutistă sub dominarea companiei iezuiţilor. Aceştia au fost îndeosebi cei mai activi propagandişti ai monarhiei universale a papalităţii. Omnipotenţa absolută a papei asupra bunurilor, asupra spiritului şi conştiinţelor, trebuia să fie exercitată de compania care avea să guverneze lumea în numele papei. Pentru această autoritate absolută aveau nevoie să distrugă libertatea spirituală, să-i reducă pe oameni în faţa bisericii la o ascultare şi disciplină oarbă, de cadavru. Mişcarea iezuiţilor a mutilat sufletele oamenilor, a strivit voinţa, a pietrificat inimile.

Reforma protestantă a avut marele merit de a sfărâma unitatea religioasă, organizarea şi centralismul catolic. A avut meritul deci de a favoriza disputele, dezbaterile şi contrastele prin care se putea afirma autoritatea gândirii, independenţa individului. Contrareforma echivala cu contrariul. Şi efectele sale în domeniul literaturii au fost cu totul

vătămătoare. Aşa cum scrie cu profundă claritato Francesco de Sanctis: „*Consiliul din Trento pusese coloanele lui Hercule, se gândise el la toate. Ştiinţa începe să fie suspectată. Marile probleme etice, politice sunt lăsate deoparte, gândirii nu-i rămase alt câmp de investigaţie decât studiul naturii. A crescut, în schimb, studiul formelor. Atunci s-a înfiinţat Accademia della Crusca, care a fost «Consiliul din Trento» al limbii italiene. Şi ea a excomunicat scriitori*".

Într-adevăr, această influenţă a îngreunării procesului gândirii, a frânării libertăţii de conţinut, a creat, îndeosebi în literatură, preocuparea şi studiul meticulos al *tehnicii artistice*. Şi au fost cu sutele, putem spune, academiile, un adevărat furnicar în epoca aceasta. Un singur exemplu este edificator. La Bologna, în mai puţin de douăzeci de ani, au răsărit cu nume bizare l'Accademia dei Sitibondi, dei Deşti, degli Oziosi, dei Desiosi, dei Confusi, dei Politici47 etc. La Veneţia, în acelaşi interval, au existat academiile: dei Platonici, dei Pellegrini, degli Umili, degli Încruscabili, della Fama, dei Ricoveraţi, degli Industrioşi, dei Geloşi, dei Rinati48 etc. Florenţa avea vreo patrusprezece, dintre care cea mai vestita era academia purismului lingvistic della Crusca.

Tot acum apar scriitori care vor să scrie opere de contrapus capodoperelor literare pe care iezuiţii le consideră vătămătoare. Astfel, au fost opuse capodoperei lui Boiardo, *Orlando innamorato*, un *Orlando savio* (Orlando înţelept) – al lui Giambattista Filauro – şi chiar un *Orlando santo* (Orlando cel sfânt) – al lui Giulio Cornelio Graziano, lucrări foarte mediocre amândouă.

Au fost numeroase şi canţonierele religioase, chiar şi tentative falimentare de epopei creştine – ca *V Angeleida* lui Erasmo da Valvasone etc.

În mijlocul tuturor acestor mizerii şi preocupări, apare *Gerusalemme liberata* (Ierusalimul eliberat), capodopera lui Tasso.

*

Torquato Tasso s-a născut la 11 martie 1544 la Sorrento, din Bernardo Tasso, secretar al lui Ferrante Sanseverino, principe de Salerno, şi din Prozia dei Rossi. Tatăl său era un poet demn de a fi luat în seamă pentru cele cincizeci şi cinci de *Ode* scrise în maniera horaţiană, dar mai ales pentru *Elegiile* care au accente de sinceritate, revedincându-se de la spontaneitatea şi prospeţimea expresiei. El a fost şi unul dintre cei mai însemnaţi epistolografi ai secolului şi

Scrisorile sale sunt un reflex profund al aspectelor condiţiilor vieţii şi societăţii contemporane. Dar opera sa cea mai importanta este *Amadigi*, o „refacere" în versuri a unui roman cavaleresc spaniol care are drept protagonist pe Amadis de Gaula. În realitate, *Amadigi* are o intrigă foarte complicată, romanescă.

În primii ani ai vieţii sale, Torquato Tasso a trăit în Salerno şi apoi, în 1550, s-a mutat cu întreaga familie la Napoli.

Torquato şi-a început studiile la Napoli, într-un colegiu aflat sub influenţa iezuiţilor.

În 1552, viceregele spaniol al Napolului îl expulzează din oraş pe Sanseverino, şi Bernardo Tasso îl urinează la Roma. Familia îi mai rămâne în Napoli până în 1554, când Torquato este chemat la Roma de tatăl său. Mama îi murise în acelaşi an, spre marea tristeţe a lui Torquato, care o iubise mult.

Îndrumătorul studiilor lui Torquato la Roma a fost chiar părintele său, care i-a dat sfaturi preţioase îndeosebi în domeniul artei literare. Dar curând Bernardo şi Torquato Tasso părăsesc Roma şi, după o scurtă trecere prin Urbino, se opresc la Veneţia. Aici Bernardo şi-a tipărit *Amadigi* iar Torquato, studiind activ literatura clasică, încearcă primele schiţe ale *Ierusalimului*.

În 1560 Bernardo Tasso se duce la Padova, unde Torquato, împotriva voinţei sale (cum se întâmplase şi cu Petrarca, şi cu Boccaccio), începe să studieze jurisprudenţa la Studiumul oraşului. Dar Bernardo Tasso, poet el însuşi – mai sensibil şi înţelegător deci – i-a permis după un an să se înscrie la cursurile de filosofie şi litere (elocvenţă). În felul acesta, de la profesori ca

Sigonio, Torquato poate să înveţe regulile esteticii aristotelice, pe care le va urma îndeaproape în primul său poem *Rinaldo* (în douăsprezece cânturi în octave), în care descrierea bătăliilor, lirismul invadent, armonia şi muzicalitatea versului îl vesteau pe viitorul mare poet al *Ierusalimului eliberat*. Poemul apare în 1562 la Veneţia, când Torquato Tasso împlinea vârsta de 18 ani.

El a mai trecut prin universitatea bologneză, scriind câteva satire care au fost foarte puţin apreciate de profesorii săi.

În 1565 se stabileşte la Ferrara, unde intră în serviciul cardinalului Luigi d'Este şi apoi, în 1571, în serviciul ducelui Alfonso II d'Este. În această perioadă mai calmă a existenţei sale, călătoreşte la Paris, unde-i cunoaşte pe Ronsard şi creşte tot mai mult în stima

contemporanilor săi ca poet. Sarcina sa principală în Ferrara era aceea de a fi un fel de regizor artistic al spectacolelor de la curte. Pentru un asemenea spectacol avea să scrie acea minune dramatică, *Aminta*. *În* toată această perioadă continuă să cizeleze capodopera sa viitoare, *La Gerusalemme*. Nu se putea încă hotărî s-o dea la tipar. Oscilaţiile şi şovăielile sale nu erau numai ale artistului, ci şi ale aceluia care se temea de cenzura Inchiziţiei.

Din 1576 încep primele semne ale unei tulburări a raţiunii lui Tasso, primele indicii ale unui dezechilibru mintal, agravat se pare de o lovitură pe care o primise în cursul unei dispute violente cu un nobil ferarez. În realitate, Tasso suferea de un fel de manie a persecuţiei, văzând peste tot duşmani şi adversari, şi mai ales spioni ai tribunalului Inchiziţiei. Era atât de torturat de aceste gânduri, încât voia să provoace nu proces pentru a Îi anchetat şi lămurit în legătură, de exemplu, cu moralitatea poemei sale. Totuşi, cele mai serioase îndoieli pe care lo avea erau de ordin artistic, privitoare la calităţile literare ale operei sale.

În cele din urmă, ducele ferarez a trebuit să-i închidă, la început în palat, apoi într-o mănăstire din care reuşeşte să fugă după o lună de închisoare (iulie, 1577). Începe acum să rătăcească prin Italia, cerşetor în zdrenţe, până când izbuteşte să ajungă la Sorrento, unde va fi primit cu multă dragoste de către sora sa Camilia. Dar şi de aici pleacă şi, după o trecere prin alte numeroase oraşe ale Peninsulei, se întoarce din nou la

Ferrara, în anul 1579. Va fi închis ca nebun furios şi pus în lanţuri în spitalul Sant' Anna, unde va rămâne şapte ani scufundat în neagra sa melancolie. Numeroase au fost legendele care au cristalizat în jurul nebuniei lui Tasso şi al închisorilor sale. Necorespunzătoare realităţii istorice este şi povestea de iubire dintre Tasso, îndrăgostit nebuneşte, şi Leonora, sora ducelui. Legenda a generat însă magnifica dramă a lui Goethe.

Nebunia lui Tasso era intermitentă şi în intervalele sale lucido scria, se plimba, primea vizite. Printre vizitatorii care s-au perindat în chilia de la Sant' Anna a fost şi Montaigne.

În timp ce Torquato se afla în spital, un literat falsificator, Celio Malaspina, a publicat la Veneţia în 1580 patrusprezece cânturi din *Gerusalemme liberata*, sub titlul protagonistului din poem, *Goffrédo*. Anul următor, prietenul lui Tasso, Angelo Ingegneri, a publicat în

întregime poemul cu titlul care va rămâne pentru totdeauna înscris în istoria literaturii lumii, dar care nu i-a plăcut prea mult lui Torquato însuşi.

l'ontru că el lucra modificând mereu versurile poemului, încercând să dea răspunsuri îndoielilor sale literare sau scrupulelor de ordin religios. Cu acest scop, el a creat acel *Gerusalemme conquistala* (Ierusalimul cucerit), care astăzi nu este citit nici măcar de profesorii de literatură italiană.

Au fost numeroase dezbaterile care au agitat întreaga Italie literară a vremii între cei care considerau *Gerusalemme liberata* superioară lui *Orlando furioso*, aşa-numiţii *tasişli* şi *arioslişti*, susţinătorii operei lui Ludovico Ariosto.

Din închisoarea sa, Tasso s-a adresat celor mai de seamă personaje ale vremii pentru a le cere să intervină în favoarea eliberării sale. A reuşit să părăsească închisoarea mimai în 1586, când Vicenzo Gouzaga, principe al Mantovei, I-a luat la curtea sa pe Tasso, care a izbutit acolo să termine tragedia sa *Torrismondo*.

Dar şi de la curtea mantovană fuge până la urmă, împins de dorul său rătăcitor, şi peregrinează din nou prin Italia, cu opriri fugare la Modeua, Bologna, Loreto sau la Roma. Îl găsim în cele din urmă la Napoli, unde este primit de călugării mănăstirii Monte Olivetto, pentru care a scris prima parte a unui poem rămas neterminat, II *Monte Olivetto* (Muntele Olivetto). Tot aci, mai târziu, avea să scrie uti alt poem sacru, în versuri libere, albe, asupra genezei, intitulat *Sette giorni del moiulo creata* (Cele şapte zile ale creierii lumii).

În noiembrie 1594 este invitat la Roma pentru a primi coroana de laur, încununarea ca poet (ca Petrarca) în Campidoglio. Nu poate să se bucure de